الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد

الدكتور محمد زكي العشماوي

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص ب ٧٤٩

الرؤية المعاصرة

في الأدب والنقد

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي
بجامعتي الاسكندرية وبيروت العربية

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص . ب ٧٤٩

الإهداء

أحمد ومنى

وزياد وأيمن

بالحب الكون...

ومن أجله أدفع من دمي...

وهو عناق دائم ومستمر للحياة والإنسان...

وهذا الكتاب ثمرة من ثماره،

أهديها إليكم

عسى الله أن يظلل أيامكم بالحب

ويطهركم بجماله....

محمد العشماوي



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تنقسم محتويات هذا الكتاب إلى ثلاثة أقسام ومدخل. وهي جميعها بحوث أو مقالات نشرت في مجلات أدبية أو ألقيت في مؤتمرات علمية أو في محاضرات عامة بالجامعات العربية. أما القليل منها فقد أعد في شكل أحاديث أو برامج إذاعية وخصوصاً ما يتصل بالمقالات القصيرة التي تعرّف ببعض كتاب أو نقاد الغرب، أو ما جمع في آخر هذا الكتاب من أقوال عن الشعر والشعراء.

ويجمع بين هذه الأقسام الثلاثة خيط واحد مشترك هو حقل الأدب والنقد وما يدور فيهما من مسائل في مرحلتنا المعاصرة. وقد آثرت أن أنشرها جميعها في هذا الكتاب دون تحريف أو تعديل حتى تظل محتفظة بطابعها الذي يسمح للقارىء العام الذي لديه شيء من الثقافة الأدبية والنقدية أن يجد فيها بعض الفائدة. كما يستطيع الباحث المتخصص في الدراسات النقدية أن يجد في هذه المقالات أساساً لمنهج في دراسة الشعر ونقده يستطيع أن يعينه في بحوثه ودراساته إذا شاء.

أما المدخل فقد تناول دراسة تكاد تختصر نظرية بأكملها في نقد الشعر حين يقدم محاولة تهدف إلى تحديد مفهوم ثابت وشامل للشعر يصدق على الماضي كما يصدق على الحاضر بغض النظر عن أي تغيرٌ قد يطرأ نتيجة للمفاهيم المرتبطة بتأثير أيدلوجيات معينة أو فلسفات مذهبية خاصة.

هذا المفهوم يحدد لنا الفرق بين طبيعة الشعر وبين غيره من نواحي النشاط الإنساني مثل النشاط العلمي أو الفكري، كما أنه يطرح تحديداً لمفهوم العمل الفني وما يشتمل عليه من عناصر مختلفة: من فكر وصور وإيقاع وفن، ثم ما يتطلبه العمل من تحقيق للوحدة الفنية، أو ما يسمى بالكيان العضوي الموحد، وتحديد معنى هذه

الوحدة كما يطرحها النقد الحديث. وأخيراً ما يترتب على هذا كله من نتائج على المستويين الإبداعي والنقدي على السواء. لهذا حاول البحث في هذا المدخل أن ينتهي إلى تحديد أهم الشروط التي ينبغي أن تتوافر في النقد والناقد، والإشارة إلى أهمية الجانب التطبيقي في النقد وما يحتاجه من أمور.

أما القسم الأول من هذا الكتاب فيتناول دراسة لأبرز الأعلام الأدبية الذين كان لهم تأثير في حركة الأدب والنقد في عصرنا الحديث: من هؤلاء الدكتور طه حسين الذي كان له فضل ريادة جيل بأكمله من الأدباء والعلماء في عالمنا العربي المعاصر، استطاع هذا الجيل بفضله أن يغير الكثير من المفاهيم، وأن يحول مسار الدراسات الأدبية والنقدية، وأن يضع أسس منهج جديد في البحث الأدبي، ويحرر الكلمة من القيود التي كبلتها سنوات طويلة من قبله.

ويتناول هذا القسم أعلاماً آخرين مثل أحمد شوقي الشاعر المصري الكبير في مقال يعالج أبرز دلائل القدرة الشعرية عنده، ويحاول أن يضعه في مكانه من التراث ويحدد أهم ملامح الإبداع الشعري عنده.

ثم يطلع علينا الكتاب بأعلام آخرين من الشرق والغرب، فيعرض لشاعر الهند الكبير طاغور في شعره الغنائي، وما ينطوي وراءه من فلسفة ومن رؤى صوفية، مع الوقوف عند بعض نصوصه الشعرية ـ ثم يطرح الكتاب بعد ذلك مجموعة من أعلام الغرب من أمثال «لوردبايرون» و «وليم بليك» «وسترنبرج» و «فرانسواز ساجان» و «وليم فوكنر» وغيرهم فيما يشبه الإشارات الضوئية تركز على بعض الجوانب في تلك الشخصيات الأدبية المشهورة في عالمنا المعاصر. وهي إلى جانب ما تهدف إليه من تعريف تذهب إلى بعث نوع من فتح الشهية وتشويق القارىء لمزيد من المطالعة والدراسة، وتتبع ما يريد من جوانب في تلك الشخصيات الأدبية المؤثرة في حياتنا المعاصرة.

ثم يأتي القسم الثاني من هذا الكتاب وهو يشتمل على موضوعين يتصلان بمناهج تعليم اللغة العربية، ودرس الأدب والنقد في الجامعات: يعالج الأول أزمة

اللغة العربية، وعزوف الطلاب عن دراستها والأسباب التي تكمن وراء هذه الظاهرة، ظاهرة الضعف العام في اللغة وتدهور الإلمام والإقبال عليها، ثم نظرة موضوعية في برامج تدريسها على مستوى التعليم العام ومستوى الجامعات كذلك ويطرح الموضوع بعض المقترحات.

أما موضوع تدريس النقد والبلاغة والأدب بالجامعة فيتناول منهجاً مقترحاً لتدريس مادة الأدب والنقد بالجامعات على أساس من مفهوم جديد للدراسة الأدبية يتصل اتصالاً حقيقياً بموضوع المادتين. كما يطور درس الأدب تطويراً يعين الطلاب على فهم تراثهم، وهو منهج يعتمد في الأساس على دراسة النصوص دراسة ذوقية تحليلية بدلاً من الانصراف إلى التاريخ الأدبي أو القواعد النحوية والبلاغية. على أن يكون استنباط الحقائق من النص دون سواه.

أما القسم الثالث فيطرح مجموعة متنوعة من أقوال الشعراء والكتاب في أكثر من موضوع، الهدف منها: هو هذه الحصيلة من النصوص المختارة والمعروضة في متن الدراسة، وهي في نظرنا أهم وأبعد فائدة، فالمقصود حقيقة من هذا القسم هو جمع هذه الطائفة المختارة اختياراً خاصاً من نصوص شعرنا ونثرنا القديم والحديث وطرحها من خلال موضوع ما. وإلى جانب هذا الهدف هدف آخر وهو طرح بعض الملاحظات النقدية حول الشعر والشعراء.

هذا هو مجمل ما يطرحه هذا الكتاب. أرجو ان يكون قد أضاف شيئاً أو يكون على الأقل قد أعان على تشويق القارىء، وفتح شهيته لدراسة الأدب ونقده، والبحث في فنونه ومدارسه.

والله الموفق والمستعان

د. محمد زكي العشماوي

بيروت في (شباط) ١٩٨٣

مَدخَل



(١)

أسس نتفق عليها في نقد الشعر

تهتم هذه المحاضرة[1] بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بنقد الشعر وما يتصل به من مسائل كثر فيها النقاش، واحتدم الجدال، وتشعبت فيها الآراء حتى كاد دارس النقد في أيامنا هذه أن يضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمبادىء.

واضح أن الخطر ليس في كثرة المبادىء والنظريات وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد الكثير من الجدل والمناقشة، فإن ذلك على النقيض، قد يكون علامة صحة، ودليلاً على مدى الثراء الذي يحقق النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث.

ولكن الخطر الحقيقي هو في أن نُواجَه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني. دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة ما يوضح أمامنا الرؤية، ويجعلُ سبيلنا للنظر والفهم والحكم سليماً مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالرجوع إلى النظرة الموضوعية التي تفسح صدرها لكل المعارف على ألاَّ تَستعبدها هذه المعارف، من هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع اختلاف الفصول، والعصور واتجاهات رياح الفكر والذوق.

فليس من بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي. وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم

---

(١) ألقيت هذه المحاضرة في جامعة قطر في ١٩٧٨/٣/١٩.

ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود من ناحية أخرى.

فكثيرا ما تختلف أحكام النقاد تبعاللمسائل التي تشغل بالهم، وكثيرا ما تختلف أذواق أمة عن أمة، بل كثيراً ما تختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل. فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة، فقد أصبح لزاماً على دارس الأدب والنقد أن يكون قادراً على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء. والأهم من ذلك أن يكون على وعي كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه، والعمل على إثراء التجارب الفنية لآداب أمته وتطويرها.

وأوّل ما نحاول طرحه هنا هو الوصول إلى إدراك عام لماهية الشعر يصدق على الماضي والحاضر، ويتفق وطبيعة هذا الفن. وعلى الرغم من إدراكنا لصعوبة الاتفاق على القضايا النقدية والفنية فإننا نعتقد أن تحديد الإطار العام لماهية الشعر هو أحد الأسس الهامة التي تتوقف عليها صحة القضايا، والأحكام المرتبطة بالأدب والنقد على السواء.

وقد يكون من المفيد في تحديد هذا الإدراك العام أن نحاول التفريق بين القضايا العلمية والقضايا الفنية إذ عن طريق هذا التفريق قد نستطيع تحديد مجال النشاط الفني، وتمييزه عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى.

فإذا نحن قلنا مثلاً إن زوايا المثلث تساوي قائمتين، أو إنَّ سرعة الضوء في الثانية تساوي كذا درجة، أو إن مدينة الدوحة تقع على شاطىء الخليج، فإننا نستطيع أن نسمي هذه حقائق، ونستطيع أن نقول إن مَنْ زعم شيئاً مخالفاً لها غضَّ من نفسه أمام العقل

وواضح «أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هي في مطابقتها للواقع، ومن ثم فهي أشبه بالصور الفوتوغرافية التي يحكم على صدقها أو كذبها كونها مطابقة

للواقع أو غير مطابقة له، ومن خصائص هذه الحقائق أيضاً أن معايير الحكم عليها لا تترك مجالاً للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتمايز من فرد الى آخر، وإنما تكتسب معاييرُها صفة العموم، لما لها من واقعية يؤكدها المنطق، وتثبتها التجربة العلمية - ومن هنا كان العلم موضوعياً وليس شخصياً أو ذاتياً. ومن هنا كان اختلافه عن الفن، إذْ الفن كما يقول «لالاند» هو نقيض الإنتاج الآلي، ولأن الفن هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين وتلك الفردية مظهرين واضحين في الأثر الفني.

هذا ما نطلق عليه أحياناً اسم **الأصالة** التي هي مجموعة الخصائص المميزة لشخص عن آخر، وبالتالي لفن عن فن.

ومن هنا كان العنصر الشخصي أو العنصر الذاتي هو الذي يطبع بطابع الأصالة أو الفردية، وينبغي أن نعترف انه الأساس الفارق بين التجربة العلمية والتجربة الفنية - أيا كان نوعها - ودليل ذلك أن الذي نبحث عنه دائماً في أي كاتب عظيم أو شاعر عظيم هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحيَّة والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام - وليس معنى الحيوية والطزاجة أن يكون الأدب حديثا - لا . . . ليس هذا هو المقصود فقد يكون الأدب قديما في التاريخ ومع ذلك تبقى له هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطى حدود الزمان والمكان، لأن ما ولد حيا وحديدا وطازجا في مجال الفن يبقى على الدوام كذلك.

وتأسيساً على ذلك لا يمكن للغة في الشعر أن تكون مجرد وسيلة لنقل الفكرة من متكلم إلى سامع أو قارىء، كما لا يعقل أن تكون مجرد إبلاغ أو إنباء أو تقرير، وبالتالي فهي ليست اللغة المنطقية العقلية الصرفة، وإنما اللغة في الشعر خلق فني في ذاته اللغة طاقة تعبيرية فنية تتسم بالإيحاء والتصوير والنغم والانفعال، هذا إذا فهمناها في كامل رحابتها، باعتبارها مستودعا للإحساس والصورة والنغم والفكر.

ومن هنا كان الحكم على صدق هذه اللغة هو حكم فني لا يستند إلى مطابقة حقائقها على الواقع، أو عدم مطابقتها له. وإنما الصدق في اللغة الشعرية ينهض على

مدى ما يكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التي تضمنتها قطعة من الأدب وما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع. أو على حد قول الدوس هكسلي «عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية ـ أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول عندئذ هذه القطعة من الأدب صادقة». فعندما يقول شاعر:

«أقدامي من حرير، وأشواك البرية كثيرة، وحبيبي فقد جناحيه».

أو عندما يصف جبران خليل جبران نفسه وهو جالس إلى جوار مدفأة في ليلة من ليالي الشتاء، فيقول: «حطبة تستدفيء بحطبة».

أو عندما يخاطب عمر الخيام إبريق الخمر أمامه فيقول:

«لقد كان هذا الإبريق عاشقا مثلي. وكانت هذه اليد التي في عنقه يداً معانقة لحبيب».

او عندما يقول قائل:

أنا الذي كنتُ أقتات بالنور الأخضر في العيون، أصبحت روحي كبئر مهجورة، كصوت قيثارة أجش، كمدينة قديمة، كباب سجن حزين.

أو عندما يشكو بشار لحبيبته انكسار نفسه وانهيارها نتيجة شدة معاناته من حبه:

إنَّ في بردىً جسماً ناحلاً
لـو توكأت عليه لانهَدم

عندما نقرأ هذه اللغة قراءة منطقية عقلية تقريرية فسوف نحكم عليها بالكذب ـ لأنها لا تتفق ولغة المناطقة، ولكن إذا قرأناها قراءة الشعر أي اذا تلقيناها بالإحساس والذوق فإننا سنجد فيها صدقا يتواءم في يسر والتصاق مع تجاربناالفعلية، أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة على المستوى النفسي والإنساني، لا على المستوى العقلي والمنطقي؛ ومن الواضح أن هذه اللغة تحمل تجربة إنسانية عاطفية كما تحمل الحقيقة

ولكنها تحملها من خلال موقف نفسي أو عاطفي. من كل ما سبق يمكننا ان ننتهي إلى نتيجة مؤادها: «إن الشعر هو في جوهره إدراك عاطفي للحقيقة ـ وأن غايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً لا موضوعياً أو منطقياً، ومن ثم جمالياً بمعنى أنه يعطينا قيماً فنية، ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية ـ ليس كما هي في خضم الحياة ولكن بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد أو شكل عضوي».

وهنا ننتقل إلى الأساس الثاني الهام وهو وحدة العمل الفني ـ الذي هو أساس تنبني عليه جملة من الحقائق الجوهرية والخطيرة على المستويين الإبداعي والنقدي على السواء.

ذلك ان الشكل العضوي هو الذي يفرق بين القصيدة الحقة التي يبدعها الخيال، والقصيدة الناشئة عن التوهم الذي هو جمع تعسفي لجزئيات باردة، وصور متفرقة يؤلف بينها الترابط العقلي وحده، وتلتقي فيها الأشباه والنظائر وفق قانون تداعي المعاني والذاكرة ـ الشيء يذكر بالشيء وتصبح الصنعة شكلية والزخرف هدفين مقصودين لذاتهما، وتصبح الصور مجرد تسجيل لمدركات الحس خارج نطاق الشاعر، ومن ثم تخلو الصور من الروح ووحدة الحس أو الرؤية أو الموقف.

أما الشكل العضوي الذي يبدعه الخيال، ويكون ثمرة العبقرية الخلاقة فهو الذي ينبع من باطن العمل الفني ذاته أي من رؤية في نفس الشاعر، لا تفرض عليه من الخارج.

وليس الشكل الخارجي البحت بالشيء الهام في الشعر أو في الفن عامة ـ وانما المهم هو الشكل الباطني العضوي ـ ونعني به اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء العمل الفني وبحيث تعكس كل صورة وكل لفظة فيه تقريبا رؤية الشاعر للوجود.

ومن ثم كان اعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني على الأجزاء الأخرى هو معيار أساسي لجودة الشكل.

يقول كولردج:

«أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر.».

ويقول كروتشه:

«إن العاطفة هي التي تهب الحدس: تماسكه ووحدته، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس، إن العاطفة، لا الفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور ذلكم هو الفن».

ويقول أيضاً:

«وما نُعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصور الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية، وذلك هو ما ندعوه في العمل الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة. وما نكرهه من الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة، نراهاتتنضد بعضها فوق بعض، أو يختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مضطرب، وإذا الأثر سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث بالذات.»[1].

ومن ثم فإن كل جزء من أجزاء العمل الفني لا يمكن العثور عليه مستقلاً أو معزولاً عن سائر الأجزاء إذ كل مكونات العمل تكون قد تحولت إلى كل منصهر ومتكامل.

إن موضوع الشعر - أياً كان نوعُه - هو في أصله شيء خارج عن الذات، لكنه يصبح بعد التجربة الفنية مثل قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه، وتنتشر

---

(١) المجمل في فلسفة الفن.

في كل ذرة من ذراته ـ وهي على الرغم من انتشارها في قدح الماء لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجودها، وأصبح القدح كله ماءً.

كذلك الفكرة أو الموضوع الشعري أو القضية المطروحة أيًا كانت طبيعتها سوف تختفي هي الأخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملاً فنياً.

تماماً مثلما نلقي في فرن منصهر بقطعة من النحاس وأخرى من القصدير، وبقايا إبريق من الفضة، فإن الذي يخرج الينا بعد الانصهار ليس النحاس ولا القصدير ولا الفضة وإنما هو مزيج من هذا كله.

ومن الخطأ أن نتصور أن في استطاعتنا الظفر بعنصر الفكرة مستقلا عن العاطفة أو بالعاطفة مستقلة عن الصورة أو بالصورة مستقلةً عن النغم وهكذا. .

كما أنه من خطل الرأي أن يظن ناقد أن في استطاعته أن يفصل عند الحكم بين هذه العناصر فيعزو الفضيلة أو الرذيلة لواحد منهما دون الآخر، فنقول مثلا: ان هذه قصيدة قوية في موسيقاها ضعيفة في كلماتها أو جيدة في معناها ركيكة في ألفاظها ـ او تجيش بالعاطفة ولكنها تخلو من الفكرة، وذلك لأن الذي يوصف بالجودة أو بالرداءة أو الذي يُنْعت بالجمال أو القبح هو النسبة القائمة بين الأجزاء، أو قل على حد قول عبد القاهر الجرجاني ما نتج منها وحصل من مجموعها. ولقد أدرك عبد القاهر بنظرته التوحيدية للغة ما سمى بعد ذلك في النقد الحديث **بالتمييزات الخداعة في ساحة الفن**[1] وهي:

(١) التمييز بين الصورة والمضمون.
(٢) والتمييز بين التجربة وترجمتها المادية أو بين «الحدس والتعبير»
(٣) والتمييز بين التعبير والجمال أي التعبير وزخرفة التعبير أو بين لغتين في الشعر إحداهما عارية والأخرى مزخرفة.

---

(١) انظر كروتشه في المجمل في فلسفة الفن.

ولكن النقد الحديث أضاف تمييزين آخرين خداعين، وهما التمييز بين الفنان والناقد، ثم التمييز بين الفنون جميعها وبالتالي بين الأجناس الأدبية المختلفة.

بقيت نقطة أخيرة في تحديد مفهوم وحدة العمل الفني أو تحقيق الشكل العضوي. وهي تحديد مفهومنا للقصيدة. فبناء على ما سبق أصبح من المتفق عليه بين النقاد ألا يمتدحوا العمل الأدبي فيسموه قصيدة إذا كان العمل واحداً من اثنين:

«(١) إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها وحده بانتباه القارىء التام، وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلاً قائما بذاته بدلاً من أن يكون جزءاً منسجماً مع غيره.

(٢) وإما تأليفا غير سوي يخلص القارىء سريعا بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أيٌّ من الأجزاء التي يتألف منها.

فلكي يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القارىء إلى الأمام فيحفزه على المضي في القراءة - وليس ذلك بدافع الاستطلاع الآلي لديه، أو لأن به رغبة ملحة في الوصول إلى الحل النهائي، وإنما بسبب ما يجده من متعة حينما ينشط ذهنه، وتجتذبه مباهج الرحلة ذاتها.

ويجب على القارىء أن يتوقف عند كل خطوة، ويرجع قليلاً إلى الوراء، فيجمع من حركته إلى الوراء هذه القوة التي تمكنه من المضي إلى الأمام، فكأنما حركته أشبه بحركة الحية التي جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية، أو أشبه بحركة الصوت وهو ينتقل في الهواء[1].

وما أظننا بحاجة بعد هذا إلى التوكيد على أن وحدة القصيدة العصرية ليست مجرد الربط الموضوعي أو العقلي بين الأجزاء، كما أنها ليست الوحدة المنطقية، أو وحدة الموضوع أو وحدة الوزن والمعنى كما كانوا يقولون - وإنما هي وحدة تنشأ

---

(١) تعريف فلسفي للقصيدة: كولردج د. مصطفى بدوي.

من باطن العمل الفني نفسه وتنتشر في سائر أجزائه وعناصره، كما تنتشر العصارة الخضراء من الجذر إلى الساق إلى الأغصان إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد.

ولكي نخرج من التجريد إلى التحديد لزم أن نضرب الأمثلة التطبيقية لتوضيح ما أجملناه من حقائق نظرية.

وعند خروجنا من مجال الفكر النظري إلى مجال التطبيق فإننا بذلك ندخل دائرة النقد التطبيقي التحليلي وقبل أن نشرع في عرض النماذج الشعرية وتحليلها يلزمنا أن نلفت النظر الى جملة من الحقائق نجملها فيما يأتي:

أولا: ليست هناك في النقد التحليلي قواعد ثابتة أو مفروضة على الشعر من الخارج إذ لو كان للشعر قواعد تفرض على الشعر من الخارج وتتحكم فيه لما ظل الشعر شعراً بل لانحط الى أردأ أنواع الصنعة الآلية.

ثانياً: ليس أمامنا عند ممارسه فهم الأثر الفني ونقده غير الناقد والأثر الذي بين يديه. وكل أثر فني هو حالة خاصة مستقلة ـ تنبع الأحكام عليها من داخلها، وكل أثر فني يحكم على نفسه بنفسه. كل ما لدينا هو ناقد خبير بالنسيج الشعري. واع وعيا كافيا بتطور الفن الذي يدرسه وقضاياه، مُزوَّد، وهذا هو الأهم، بثقافة ذوقية تكونت عبر السنين من طول النظر والرؤية والتأمل والمصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية.

ثالثا: العنصر الشخصي الذي كان أساساً هاما في عملية الإبداع الفني هو كذلك أساس هام في عملية النقد الأدبي إذْ لا مفر من الإحتكام إلى الذوق لأنه الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية وإدراك ما فيها. فنحن كما قلنا في مجال ما يدرك بالحس والذوق، ولسنا في مجال ما يدرك بالعقل وحده.

وعلى الرغم من اعترافنا بالتفاوت في تقديراتنا للأثر الفني، وعلى الرغم من أن

الذوق عامل شخصي يختلف أحيانا من شخص لآخر، ومن عصر لعصر فإن الرجوع إليه في الحكم أمر لا مفرَّ منه ،وما دام هو المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات، فلنقدمه في ذلك صراحةً على أن نعرف كما يقول «لانسون» كيف نَقْصرُهُ في عزم، ولنعرفْ مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره ونحدُّه ونراجعه. أو بمعنى آخر أن نجعل أحكامنا موضوعيةً منهجية مقنعةً للآخرين كما هي مقنعة لنا، وبذلك يخرج حكمنا من حيز الخصوص إلى حيز العموم، ويصبح حكماً مقبولاً لدى الآخرين كما هو مقبول لدينا، ومن ثم يصبح الذوق عندئذ وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الغير كما تصح لدى الناقد.

رابعاً: ليس النقد أن تنقل الإهتمام من الأثر الفني إلى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي أو علم النفس أو علوم الجمال، وإنما النقد الأدبي له أن يستعين بهذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي هي العناية بصورة الشعر، أو قل هي تعقب عناصر القصيدة ومقوماتها لنرى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتازت القصيدة عن غيرها أو لماذا أحدثت هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئها أو سامعها.

خامساً: رؤيتنا للنص الشعري حلٌّ له، أو كما يقولون رؤيتك للمشكلة حَلٌّ لها في ذات الوقت، لذلك لا بد من فترة تأمل ورَويَّة يضع فيها الناقد الأثر الفني وضعا مباشراً أمام ذاته ويتركه يتغلغل إلى النفس كما ينتشر الضباب إلى ثنايا الكائنات،وهذه الفترة هي فترة المعايشة التي تصل بنا إلى الرؤية.

وبعدها سوف نقوم بترجمة التأثر أو الإعجاب وذلك بتحديد مواطن الجمال والقبح عن طريق العلاقات التي شكلتها اللغة، فمهمة الناقد عند الحكم أن يعرف كيف يستفيد من معطيات اللغة ومن فاعليتها وطاقاتها، وحسن إستثمار الشاعر لها، واستغلاله لإمكاناتها، وهنا يكون النقد موضعيا ومن ثم موضوعياً.

القِسم الأوّل

أعلام معاصرون



دَلائِل القدرَة الشعريّة عندَ شوقي

قالوا: إن شعر شوقي هو من صميم مرحلة الإحياء التي تزعمها محمود سامي البارودي، والتي قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصمت عندما نضب الشعر العربي بعد عصور العباسيين، وذلك بطغيان الصنعة، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية مَيِّتَة.

فكان الشعر في عصر الجمود هذا، كما يصوره العقاد: «كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التي كانت تشيد بها كتب البيان والبديع، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين. وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنضيده.»[1]

فكان لا بد، وحالة الشعر هذه، أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه، فبدأت حركة البعث الجديدة التي تزعمها البارودي، والتي استطاعت أن تجعل الماضي يرتد إلى الحاضر، وأن تبعث إلى الحياة أروع النماذج من تراثنا الأدبي، فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة، خلفها لنا أسلافنا الأولون، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها في الناس.

هذا الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر، كان قد أنقذ الأسلوب الشعري مما كان قد تردى فيه، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبي والشعري يضاهي ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية، تجد فيه رنين الأقدمين

---

(١) الشعر المصري بعد شوقي ص ٥.

وصوتهم وطرائف صياغتهم كما وعتها آذان شعراء حركة البعث من أمثال البارودي وحافظ وشوقي

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضي من قدرة على التقاط الرنين الموسيقي، واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهفة، والحافظة المستجيبة، والتي ربما صدرت عن طبع وسليقة، فقد ظلت مكبلة في معظمها بالولاء العقائدي لنماذج الشعراء القديمة، والمحافظة على النسق الذي يحتذيه في أمانة كما يحتذي الخطاط ذو اليد الصناع الذي لا يخط ابتداء بل يجري على مثال سابق أمامه فيتخذ به بقلم بين أصابعه وهذا ما كان يجعله البارودي هدفا له حين يقول في صراحة:

تكلَّمْتُ كالماضينَ قَبْلي بما جَرَتْ به عادةُ الإنسانِ أنْ يتكلما

فلا يَعْتمدْنـي بالإساءة غافل فلا بدَّ لابن الأيك أن يترنما

وهكذا كان احتذاء الماضين في عهد البارودي يعتبر اضافة حقيقية، بل انتصارا يبتهج له الشاعر، ومقدرة لا يبلغها أو يحققها إلا الشعراء الحقيقيون، هذا إذا قسنا ما يقوله بما كان يتردد في عصره من ركاكةوفسولة. من أجل هذا رأينا شموخ البارودي وزهوه ونشوته حين يجد نفسه قادرا على أن يتكلم كالماضين قبله.

والسؤال الذي نطرحه الآن للمناقشة هو: هل كان شوقي أحد أقطاب مدرسة الإحياء المشهورين، والذي قام بدوره الخطير في إعادة الرنين الموسيقي لشعراء العباسيين والحفاظ على بقية طيبة من خمرة الكلاسيكية الأصيلة، نقول: هل كان شوقي في كل ما قدم من عمل مجرد شاعر لا يخط الخط إبتداءً بل يجري بالقلم على مثال سابق أو قُل هل كان مكبلاً في قيود التقليد لدرجة تمحَّى معها شخصيته الفنية، على نحو ما زعم العقاد في هجومه على شوقي حين جرد شعره من كل تفرد وأصالة؟ أو بمعنى آخر: هل افتقر شوقي على طول أعماله الشعرية إلى ما نسميه بالدنيا الفريدة والمبتدعة والحيَّة والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام؟ تلك الدنيا التي نعتبرها

ويعتبرها الجميع أساساً هاما وضروريا لا بد من توافره لدى التجارب الشعرية القادرة على البقاء، والتي بدونها يصدر الشعر عن مجرد الموهبة العامة التي تختلف في جوهرها عن العبقرية الخلاقة التي تحفظ لصاحبها خلوده ومكانته في درج القيم على مر الأيام وتعاقب العصور، واختلاف المكان والزمان.

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجدر بنا أن نتفق معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بعد ذلك موضوعيا ومبنيا على أسس من التفاهم المنطقي.

أولى هذه الحقائق: أن التزام الشاعر بالرنين الشعري للقدماء ليس في حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء.

ثانياً: إذا كان من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تغاير مرحلة أسلافنا فنحن نسلم بأن تكون لنا - إنْ كنا أحياءً بالفعل - طريقة تعبير خاصة فليس بالضرورة أن تكون لنا أشكال شعرية خاصة أو جديدة، ذلك أن من مقدور الشاعر المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجِّر من خلالها الطاقة، ويحررها ويضيئها، بل يمكن أن يحقق كذلك دنياه الفريدة والمبتدعة.

فالشعر أفق مفتوح، وكل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد من سعة هذا الأفق ويضيف إليه مسافات جديدة، أو على حد قول بعض النقاد: «إن كل إبداع هو[1] في آن، ينبوع وإعادة نظر: إعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد»

ثالثا: إن حكمنا على المحافظين أو التقليديين أو قل المكبلين بالولاء العقائدي للشعر القديم ينبغي أن يفرق بين نوعين من التعامل مع الماضي: **النوع الأول هو** الذي لا يرى في تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التي جعلت الشعر غارين في الوزن أو في الزخرف أو اللهو أو كل ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق.

والنوع الثاني: هو الذي أحسن فهم الماضي وازداد ارتباطا بينابيعه الحية

---

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي.

وأدرك التراث إدراكاً سليما يتجاوز الماضي إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول، والواقع إلى الممكن وما وراء الممكن.

رابعاً: إن المحافظة على تقليد ما لشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها لا يعني بالضرورة البقاء في أسر التقليد والصنعة، ذلك أن الشاعر المبدع يمكنه أن يظل مبدعا مع محافظته على الشكل القديم، لأنه في هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على ألاّ يجعل للشكل وجودا ثابتاً مستقلاً قائماً بذاته، فإن مثل هذا كفيل أن يحول الشعر إلى صناعة، بل سيصبح الشكل ـ في حالة حرية الأداء والحركة ـ متفاعلاً مع المضمون ومتوحداً معه، وبقدر ما يكون الشاعر بارعاً في التوفيق بين الإثنين يكون شاعراً.

وإذا أردت شاهداً على ما نقول، فارجع إلى تجارب شعراء كالمتنبي أو أبي العلاء أو أبي نواس أو غيرهم من الشعراء الذين تخطوا التقليد واستطاعوا في حدود الأشكال القديمة أن يفجروا طاقات جديدة، يحررونها ويضيئونها ويبقونها متوهجة بعدهم، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء تتحقق فيه رؤيته وموقفه الفكري الخاص، بناؤه الفني، وَإيقاعه وتوتره، ولغته التي لا تنفصل عما تقوله.

هذه الحقائق إذا اتفقنا عليها فما أظننا نكون منصفين مع أنفسنا اذا اتهمنا شوقي بأنه كان مجرد شاعر تقليدي يرسف في أغلال الشكلية والصنعة أو ليس عنده سواهما، أو أنه شاعر منعدم الشخصية، مفتقد للأصالة، مردِّد لما يقوله القدماء ومنته إلى ما انتهوا إليه.

وإذا جاز لنا أن نذهب في القول غير هذا المذهب، وأن نرى في شوقي رأياً مخالفا، فما هو هذا الرأي؟ ومن يكون شوقي؟ وما دنياه التي تفرد بها أو ما عالمه الخاص الذي يجعله يبدو نسيجا متميزاً، أو بعبارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقي؟ وهل في بعضها ما يثبت له شيئاً من الأصالة أو نوعاً من التفرد يبرئه من الشكل المنغلق الواحد والمنتهى؟

إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقا ونعني به صلة الشاعر بتراثه ونوعية هذه الصلة ومعناها من الوجهة الإبداعية.

فالمعروف أن الشاعر الحقيقي لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة وحدها فإن هذه المادة المكتوبة من فكر أو آثار أو آراء أو كتب إنما تمثل الجانب الثقافي للشاعر فهي تدخل في تكوين ثقافته وليس لها من حيث هي مادة تدخل في إبداعه ـ إن صلة الشاعر بالتراث هي في الحقيقة صلة تتجاوز ذلك أي تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى ما وراء هذه المادة ونعني بذلك الإرتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها، بينابيع حياتها، بمُثُلها وتطلعاتها حيث الجذور والبذور والأصول والأسرار. إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها.

ولعل شوقي أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصلية في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم سواء أكانت حضارة مصرية قومية أو عربية إسلامية ـ ولذلك كان من الشعراء القلائل في عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم. فلم يكن صوت شوقي صوتا واحداً، بل كان صوت شعب وعصر، كان رسالة.. كان صوت أمته وصوت عصره.. والعبقري ليس واحداً بل كثيرا كما يقولون.

إذا شككت فتأمل قصائده في «كبار حوادث وادي النيل»و«الهمزية» لنبوية» «وانتصار الأتراك» «وذكرى المولد» «ومشروع ملنر» «ومشروع ٢٨ فبراير» «وخلافة الإسلام» «وعلى سفح الإهرام» «والإنقلاب العثماني» «وأبو الهول» «والأزهر» «والصحافة» «ونكبة بيروت» «وتكليل أنقرة» «ووداع اللورد كرومر» «والعلم والتعليم» «وبنك مصر» «ونهج البردة» «وذكرى دنشواي» وغير ذلك كثير. ثم إقرأ له «مجنون ليلى» ومصرع كليوباترة وقمبيز وعلي بك الكبير، فستجد في كل هذه التجارب قدرة شوقي على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى، حين يفلت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فسيح من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع وما وراء القاعدة والتقليد.

ويكفيني هنا أن أستشهد بقصيدته من ذكرى المولدحين يعيدإلى سمعنا روح

التراث حيث الحنين والحركة وحيث البراءة والعبرة وحيث بكارة شوقي وحيويته.

سَلُوا قَلْبي غداة سَلاَ وتَابَا .لَعَلَ على الجمالِ له عِتَابا

يقول فيها:

وأحبابٍ سقيتُ بهم سُلافاً وكان الوصلُ من قِصرٍ حَبَابا

ونادَمْنَا الشبابَ على بساطٍ من اللذاتِ مختلفٍ شرابا

وكلُّ بساطِ عيشٍ سوف يُطوى وإنْ طال الزمانُ به وطابا

كأنَّ القلبَ بعدهمُ غريبٌ إذا عَادَتْه ذكرى الأهلِ ذابا

ولا يُنْبيك عن خُلُقِ الليالي كَمَنْ فَقَدَ الأحبةَ والصَحابَا

أخا الدنيا، أرَى دنياك أفعى تبدِّلُ كلَّ آونةٍ إهابا

وانظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقي لحضارة أمة حين يرفع مصير كل فرد منا إلى مستوى مصير الانسانية فيلتقي صوت شوقي بصوت المجموع)

فمن يَغترَّ بالدنيا فإني لبسْتُ بها فأبْليتُ الثيابا

جَنَيْتُ برَوْضِهَا وَرْداً وشَوْكاً وذُقْتُ بكأسِها شُهداً وصَابَا

فَلَمْ أرغيرَ حُكْمِ اللهِ حُكماً ولم أرَ دونَ بابِ اللهِ بابا

ولا عظَّمْتُ من الأشياءِ إلاَّ صَحيحَ العلمِ، والأدبَ اللبابا

ولا كرَّمت إلا وجهَ حُرٍّ يقلِّدُ قَومَه المِنَنَ الرِّغابا

ويسترسل شوقي في التعبير عن المكنون في ضميره وضمير تراث شعبه وأمته بدفعة كيانية تخرج عن مجال القصيدة الحكاية، أو القصيدة الأفكار، أو القصيدة الزخرف، أو القصيدة الوصف، والموضوع الخارجي الذي يظل خارجيا. بل تصدر القصيدة بدفعة روحية تعبيرية.

أما الدليل الثاني للقدرة الشعرية عند شوقي ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعري فكلنا يعلم أن الأثر الشعري هو في النهاية شكل إيقاعي، يسعى إلى طرح رؤية تنقل إلينا عبر جَسَد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، ومن ثم فالقصيدة نغم وتعبير يجمع بين

الإيقاع والمدلول ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه في آن واحد ـ إن ثمة لذة سعرية رائعة في الحركة النفسية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاطعها، وبهذا تصبح الكلمات والموسيقى في القصيدة الشعرية إيقاعا يصل بين النفس والكلمة بين الإنسان والحياة.

ولا شك أن الشعر منذ نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى، فقد كان ما في أبيات الشعر من موسيقى خاصة تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة وتتابع الكم الموسيقي بنسب تتفاوت حجماً وكما ترددها على مسافات زمنية معينة، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة، والذي نريد أن نؤكده هنا أن للشعر صوتا داخليا مستقلا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه وقد يوجد بدونه. وأن هذا الصوت الداخلي يرتبط بطريقة إيقاع الجمل ومن طاقة الإيحاء التي تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة.

وشوقي كان له هذا الصوت الداخلي، بل لا نغالي إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال في كثير من تجارب شوقي الشعرية، كان مولعا بالموسيقى، مستمتعا بها، قادراً على توليدها، والتأثير بها في نفوس قارئيه وسامعيه.

ولا يغيب عن الدارسين قدرة شوقي على الظفر بنسيج شعري تظهر فيه براعته في استثمار العلاقات الصوتية واستغلالها في التعبير عن اللحظة الشعورية التي يصدر عنها أو في الدلالة على موقفه النفسي.

وأمثلة ذلك كثيرة في شعره ومتحققة في قصائده على اختلاف طولها وأوزانها ومناسباتها.

فمن القصائد التي تظهر فيها طاقة الإيحاء بالموسيقى وما تجره من أصداء متلونة ومتعددة قصيدته التي عنوانها «أثر البال في البال والتي وصف بها مشهداً راقصاً بقصر عابدين يقول فيها:

حَفَّ كأسَها الحَبَبُ فهي فِضَّةٌ ذهبٌ
أو دوائرٌ دُرَرٌ - - - مائجٌ بها لَبَبُ

أو فمُ الحبيبِ جَلاَ عن جُمانِـهِ الشنَبُ
أو شقيقُ وجْنَتِهِ حـينَ لما بِهِ لَعِبُ

وهي قصيدة يظهر فيها أثر اللحظة والإنفعال بها، فهي تعكس الملهى وما يجسده من حيوية الحركة ورشاقتها حيث تكشف اللغة عن إيقاع الليلة وما دار فيها من نغم ورقص.

وقصيدته بعنوان «مرقص» التي أنشأها على وزن مُحْدث حيث يقول فيه:

مال واحتجـبْ، وادَّعَـى الغَضَبْ
ليتَ هاجـري يَشْرحُ السَّبَبْ
عتبُـه رِضًى لَيْتَهُ عَتَبْ

ثم أشعار الغزل وهي كثيرة يمتلىء بها الجزء الثاني من ديوانه وفيها قصائد كاملة الوزن، مثل قوله.

خدعوهـا بقولِهِـمْ حسناءُ والغوانـي يغرُّهُنَّ الثَّناءُ

وقد لا يخفى أن شوقي كان قادراً على لغة الحب فهو يجيدها ويتكلم بها كعاشق استمع إليه في هذه الابيات:

رُدَّتْ الـروحُ عَلىَ المضنـي مَعَك أحسَـنُ الأيام يومَ أَرْجَعَكْ
مَرَّ من بُعْـدك ما روَّعني أَتُـرى يا حُلْـوُ بُعـدي روَّعك
كم شَكَوْتُ البـينَ بالليلِ إلى مَطْلَـعِ الفجـرِ عَسَى أنْ يُطْلِعَكْ
وبعثـتُ الشـوقَ في رِيحِ الصَّبَا فشَـكَا الحرقَـةَ مما استودعك
يا نعيمـي وعَذَابـي في الهَوَى بعزولي في الهَـوَى ما جَمَعَك؟
أنـتَ رُوحـي ظَلَـمَ الـوَاشي الذي زَعَـمَ القَلْـبَ سَلاَ أوْ ضَيَّعَكْ
موقعـي عنـدَكِ لا أعلَمُهُ آهٍ، لو تعلـمُ عنـدي موقَعَكْ
أَرْجَفُـو أنـكَ شاكٍ موجعٌ ليتَ لى فوق الضنَّـا ما أَوْجَعَكْ
نامـتْ الأعـينُ إلاَّ مقلةً تسـكبُ الدمـعَ وتَرْعَـى مَضْجَعَكْ

وانظر إلى قصيدته التي يعارض فيها الحُصرَي حيث يقول:

مُضْنَــاكَ جفــاهُ مرقدُهُ وبــكاهُ ورحّــمَ عُودُهُ
حــيرانُ القلــب مُعذَّبُه مقــروحُ الجَفْــنِ مُسَهَّدُهُ
أودَى حَرَقاً إلاَّ رمقاً يُبْقِيه عَلَيْكَ وتُنْفِدُهُ

وغير ذلك كثير منه قوله:

علَّمُــوهُ كيْفَ يَجْفُــو فَجَفَا ظَالِــمٌ لاقَيْتُ مِنْــهُ ما كَفَى

ثم انتقل إلى قوله:

يا ناعِماً رَقَــدَتْ جفونُه مُضْنَــاكِ لا تهــدا شجونُه
حَمَــلَ الهــوى لك كُلَّه إنْ لم تُعِنْــهُ فَمَــنْ يُعِينُهْ

ولا ننسى قصيدته في زحلة التي يقول فيها

يا جارة الــوادي طربْــتُ وعادَنِي ما يُشْبِــهُ الأحْــلاَمَ من ذكراكِ
مَثَّلْــتُ في الــذِّكْرى هَواكِ وفي الكَرَى والــذكرَيَاتُ صَدَى السنِــينَ الحاكِي

وغير ذلك من الشعر كثير، وكله شاهـد على قدرة شوقـي على السيطـرة على العناصر الصوتيةللغة، وبث إحساس خاص من خلالها، يتلاءم مع الموقف أو للحظة.

وإذا تركنا الغزل وألقينا نظرة على مطالع قصائده فسنرى في لغة هذه المطالع وفي نسيجها الشعري بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف وإضمار واستعمال للإيقاع المتداخل، أو ما يعرف بحســن التقسيم، ومن استخـدام خاص للعـطف والطبـاق والمقابلة، ومن انتقاء لكلمات بعينها ذات إيقاع تشعر معه بالقوة والاعتداد.بالذات والسمو. أنظر مثلا إلى قصيدة نهج البردة:

رِيمٌ على القــاعِ بــينَ البــانِ والْعَلَمِ
أحــلَّ سفْــكَ دَمــي في الأشْهُــرِ الْحُرُمِ

ثم التفت إلى ما يُشيعه البيت من جلال وقوة وسمو في الروح والكلمة معا، ثم يسترسل قائلاً:

رَمَى القضاءَ بعيني جؤذُرٍ أسداً ... يا ساكِنَ القاعِ أدْرِكْ سَاكِنَ الأجمِ

لما رَنَا حدثتني النفسُ قائلة ... يا ويحَ جَنْبِكَ بالسّهم المصيب رمي

جَحَدْتُهَا وكَتَمْتُ السهمَ في كبدي ... جُرْحُ الأحبة عندي غيرُ ذي ألَمِ

يا لائمي في هَوَاهُ والهَوى قَدَرٌ ... لو شفَّكَ الوجدُ لم تعْذِلْ ولم تَلُمِ

وتأمل في الأبيات السابقة حديثه لنفسه عندما رماه حبيبه بنظرته التي قتلته أو كادت، ثم انظر إلى جرح الأحبة الذي لا ألم له، ثم الهوى الذي هو قدر، ثم كلمة شفَّه الوجد، ثم هذا الجلال الذي ينتشر في المقدمة الغزلية كلها ويضفي عليها جوا خاصاً من السمو الروحي.

وثمة مطالع تحمل ذات التأثير مثل قوله:

وُلِدَ الهدى فالكائناتُ ضياءُ ... وفمُ الزمانِ تبسمٌ وثَنَاءُ

أو قوله «في ذكرى المولد»

سَلُوا قَلْبي غداةَ سَلا وتابَا ... لَعلَّ على الجمالِ لَهُ عَتابا

أو في قوله في مطلع قصيدة «صدى الحرب»:

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أغْلَبُ ... ويُنْصَرُ دينُ الله أيَّانَ تضربُ

أو في مطلع «في خلافة الإسلام» حين يقول:

عادَتْ أغاني العُرْسِ رجْعَ نُواحِ ... ونُعيتَ بينَ مَعَالمِ الأفْراحِ

أو في «وداع اللورد كرومر» حين يقول:

أيامُكُمْ أمْ عَهْدُ إسْاعيلا؟ ... أمْ أنْتَ فِرْعَوْنٌ يَسُوسُ النِّيلاَ

أو قوله في العِلْم والتعليم:

قُمْ لِلْمُعَلِّم وَفِّهِ التَبجيلا
كاد المعلِّمُ انْ يكونَ رَسُولا

أو في مطلع قصيدة «شهيد الحق» حين يقول:

إلاَمَ الخُلْفُ بينكُمُ إلاما وهذي الضجَّةُ الكُبْرَى عَلاَما؟

أو في قصيدة السودان التي مطلعها:

وفي الأرْضَ شَرٌّ مقاديره لَطيفُ السماءِ ورحمانُها

هذه جميعها مطالع فيها براعة الاستهلال التي تتمثل في مزج إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية بحيث تعطيك هذه الإشارات الضوئية الخاطفة وما فيها من التفجر والتنوع في حركة وتكوين.

هذا الصوت الداخلي للشاعر هو الذي يضفي على شعره ذلك الطابع ويحقق ذاتية الفنان المتفردة، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقي ملمحا هاما من ملامح شخصيته الفنية، ودليلا من دلائل قدرته الشعرية.

أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقي فهو العاطفة الهادئة المركزة التي تنأى عن الانفعال الصاخب الحاد، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن، وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد أوشرط. فالعاطفة مهما بلغ صدقها لا تستطيع وحدها أن تحقق الفن، إنها عامل أساسي جوهري في التجربة الشعرية، ولكن لا بد أن تمتزج بعقل الفنان الخالق امتزاجا يحقق الاعتدال والتوازن، ذلك أن الذي يحدد القيمة النهائية للعمل الفني هو الفن لا العاطفة المشبوبة أو الصادقة وحدها.

وهنا يختلف شوقي عن حافظ، فبينما يؤثر شوقي العاطفة الهادئة الخاضعة لسيطرة الشاعر والبعيدة عن الانفعالات الجياشة الصاخبة إذا بحافظ يؤثر طبيعته الخاصة التي

تتمثل في قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة ومن هدير الخواطر المتدفقة، ومن اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص، لغة كلغة الأقدمين لغة ترج وتجرف ذات موج عالٍ من الانفعال.

ولكي نخرج من التجريد إلى التحديد دعنا نتخيرَّ المقطعين الأولين من رثاء حافظ وشوقي لسعد زغلول. يقول حافظ:

إيه يا ليلُ هل شَهِدْتَ المُصابَا كَيْفَ ينصَبُّ في النفوسِ انصبابا
بلِّغ المشرقين قَبْلَ انبلاج الصُّبْحِ أنَّ الرئيسَ ولّى وغَابا
وانْعَ للنيراتِ سعداً فسَعدٌ كان أمضى في الأرض منها شِهابا
قُدَّ يا ليلُ من سوادِكَ ثوباً للدَّرَارى وللضُّحى جِلْبَابَا
وانسِجِ الحالكاتِ منكَ نقاباً واحبُ شَمْسَ النهارِ ذاكَ النقابا
قُلْ لها غابَ كوكبُ الأرض في الأرض فغيبي عن السَّماءِ احتجابا

ويقول شوقي في ذات المناسبة:

شيَّعوا الشَّمْسَ ومالُوا بضُحاها وانحنى الشرقُ عليها فبكاها
ليتني في الركب لما أفَلَتْ يوشعٌ، همَّتْ، فنَادى، فثنَاها

الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقي، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذه اللغة التي تجسِّد المصاب تجسيدا (ينصب في النفوس انصبابا) والذي يلتمس من عناصر الأداء ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التي عمَّت الكون لموت سعد، فهذا الليل لا بد أن يهتز لهول المصاب، ولا بد أن تمتد رقعته ويمتد سلطانه فلا يطلع النهار، وحتى إن طلعت النيرات فلن تملأ الدنيا ضياء لأن الذي يملأها نورا وبهجة قد مات، وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله.

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة قادرة على بث الشعور بالحزن ولكن بأسلوبها الخاص والاستعانة بعناصر إيحائية أُخرى. لقد كان

شوقي في لبنان عند موت سعد وجاءه النبأ المفجع وهو يغترب عن وطنه فحزَّ ذلك في نفسه وشقَّ عليه، وكان يتمنى لو أَمَدَّ الله في أجل سعد بعض الوقت حتى يراه قبل موته، ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله. ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف في نفس شوقي: أولاً، لحزنه على موته، وثانياً لتلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه.

وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذي كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان، فقد كان شوقي أكثر هدوءاً، وأقدر على السيطرة على انفعالاته، فلم يلجأ إلى الحماس، ولم يستعن باللغة التي تخلع القلوب هولا، وإنما أراد أن يحزن في غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة، فإذا كانت أبيات حافظ قد أسكنتنا قلب العاصفة، فقد حطت بنا أبيات شوقي في زورق حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة.

ففي البيت الأول يوقفنا شوقي أمام الشرق العربي كله وقد تجمَّع ليشيع جنازة سعد في انحناءة بالغة الحزن، يشيع فيها جلال الرزء، ولم يشيِّعْ الشرق شوقي حين شيَّعهُ بل هو قد شيع الشمس ومال بها إلى الغروب، على أن الذي أكسب الصورة روعتها ومنحها هيبتها تلك العلاقات التي تآلفت من كلمات البيت، والتلاؤم الموسيقي بين «شيعوا» «ومالوا»، وبين «انحنى الشرق عليها» ثم بين «ضُحاها» وبكاها»، ثم انتشار حروف المد على طول البيت بإيقاع متناغم. هذا التلاؤم لا ينصرف تأثيره إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بل الإحساس العام الذي ينتهي إليه البيت، والموجة الهادئة التي تخطو خطوات منتظمة حزينة ومن نغم موقَّع.

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا شوقي يستعين في إشاعة الحزن بمهارات أخرى فاستعار موقف النبي يوشع الذي طلب من ربه أن يؤخر له مغرب الشمس فاستجاب له ربه، فليت شوقي كان في موقف يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربَّه واستجاب له فثناها عن الغروب. استطاع شوقي باستعارة موقف يوشع أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تشييع جنازة سعد، ومن جزعه لفراقه ومن

الخسارة التي تكبدها الشرق كله بموت سعد، والتي كانت تحتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها.

ويكفيك أن تقرأ البيت الثاني مرة ثانية لكي ترى ما فعله شوقي بموسيقى البيت حين توالت كلمات بعينها مثل «أفَلَتْ» في نهاية الشطر الأول، ثم همَّتْ فنادى فثناها في الشطر الثاني. ثم أليس العطف بالفاء هو الآخر قد منحنا الإحساس بأننا أمام حدث جلل يوشك أن يقع ولا بد من تفاديه بأي ثمن.

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقي يدلان على مدى الاختلاف الذي يكون عليه كل شاعر في تناوله لعاطفة واحدة هي عاطفة الحزن على موت سعد، وكيف كان رد فعلها، وكيف انفرد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص في التعبير والأداء.

ولعلنا بهذا الشاهد نكون قد أوضحنا ما عنيناه من قبل حين قلنا أن عاطفة شوقي ليست مدفوعة بغلبة الانفعال الصاخب أو الحاد، ولكنها العاطفة التي يحكمها عقل الفنان الخالق وإرادته الفنية حين يسيطران على التجربة ويخضعانها لسلطانهما.

أما الإرهاص الرابع والأخير في هذا البحث فهو قدرة شوقي على الخروج إلى الإطار الإنساني العام فكثيرا ما كان يخرج شوقي إلى عالم يفلت من حدودنا وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية وكثيرا ما تنتشر في شعر شوقي أبيات تكشف عن قيم إنسانية مجردة فتخرج الأبيات وقد حملت الكثير من معاني الحكمة أو الأفكار النادرة في شبه مقولات عامة تتجاوز حدود الموقف أو الحدث الصغير إلى تكثيف لحظة فكرية وشعورية، والخروج بها في شكل تجربة بحجم الكون. وقد يكون شوقي متأثرا في ذلك بثقافات عصره، وتراثه العريض من الشرق والغرب. ولكن روحه وسعة رؤيته وعمق تجربته هي التي كانت عاملاً أساسياً في إثراء شعره بالحكمة، وفي تجاوزه للجزئي والفردي إلى العام والشامل من الفكر والإحساس.

ومن أبياته المشهورة في هذا المجال والتي يعتبر كل منها تكثيفا لتجربة بحجم الكون بيته الذي قاله في مقدمة قصيدته نهج البردة والذي يعتبر من مفاخر شعر شوقي حقيقةً، والذي يقول فيه:

رُزقْتَ أسْمَحَ ما في النـاس من خُلُقٍ
إذا رُزِقْتَ التماسَ العُـذْرِ في الشِّيَمِ

هذا فضلاً عما في صياغة البيت من تأثير ظاهر يرجع إلى طريقة شوقي حين يعلو بنظمه ونسجه إلى درجةعالية ،وقد اختار كلماته فأحسن اختيارها، وحين جعل أسمح ما يتحلى به الإنسـان من خلـق أن يكون قادراً على التماس العـذر لأخيه الإنسان فيما يأتي وفيما يفعل، فالإنسان سجين تجربته وطبيعته، ومـن الصعب أن يتحول أو يتغير، وعلينا أن نتقبل الآخرين ونسامحهم، وإذا فعلنا فقد رزقنا أسمح ما في الناس من خلق.

ومثل هذا وإن كان أقل روعة مما سبق قوله:

تَخَلَّق الصفحَ تَسْعَـدْ في الحياةِ به
فالنفس يسعدهـا خُلْـقٌ ويُشْقيها

ويقول أيضاً في هذا الباب من الحكم:

تكادُ من صُحبـةِ الـدنيَا وخبرَتِها
تُسيءُ ظنَّـكَ بالـدُّنيَا وما فيها

ومنها قوله:

مظلومـةٌ في جِوارِ الخـوفِ ظالمةٌ
والنَّفْسُ مؤذيةٌ من راح يؤذيها

وفي الهمزية النبوية يقول:

إنَّ الشجاعـةَ في الرجـالِ غلاظةٌ
ما لَمْ تزِنْهَـا رأفـةٌ وسَخَاءُ

والحـرْبُ يبعثُهـا القـويُّ تجَبُّراً
وينـوءُ تحْـتَ بلائِهـا الضعفاءُ

ويقول في نهج البردة:

صَلاحُ أمـركَ للأخـلاقِ مرجعُه
فقـوِّم النفسَ بالأخـلاقِ تَستَقِم

والنَّفْسُ من خَيْرِهـا في خـيرِ عافيةٍ
والنفسُ من شرها في مرتـعٍ وَخِمِ

تطغـى إذا مُكِّنَـت من لذةٍ وهوىً
طغى الجياد إذا عَضَّـتْ على الشُّكُمِ

ويقول في ذكرى المولد

ولا ينبيك عَنْ خُلُقِ اللَّيالي كَمَنْ فَقَدَ الأَحِبَّةَ والصِّحابَا
أخَا الدنيا أرَى دُنْيَاكَ أفْعَى تُبَدِّلُ كُلَّ آونةٍ إهَابَا
ومن عجب تُشَيِّبُ عاشقيها وتُفْنيهم وَمَا رجعت كَعَابَا
لها ضِحْكُ القِيانِ إلى غبيٍّ ولي ضِحْكُ اللبيب إذا تَغَابى

ومن أبياته التي تسير مسرى الأمثال فى هذه القصيدة:

وما نَيْلُ المطالبِ بالتمني ولكنْ تؤخذُ الدُّنيا غِلابَا
وما اسْتَعْصَى عَلَى قَوْمٍ مَنالٌ إذا الإِقْدامُ كانَ لهمْ رِكابا

وفي وصفه للقبر في مجنون ليلى يقول:

يُزارُ كثيراً؛ فدونَ الكثيرِ، فغبًّا، فينسى كأَنْ لم يُزَرْ

ومن كلماته الرائعة الشديدة التركيز والعارمة التأثير برغم بساطتها الشديدة ما جاء في حوار قيس لليلى عند لقائهما الأول في رواية مجنون ليلى قول شوقي:

ليلى بجانبي؟ كل شيء إذَنْ حَضَرْ
جمعَتْنَا فأحسَنَتْ، ساعةٌ تفضل العُمرُ

وانظر مرة ثانية إلى عبارة «كل شيء إذن حضر» تجد أنه اختصر كل متع الدنيا في كلمة، وجعل ساعة لقائه بالحبيب تفضل الدنيا وما فيها.

ويطول بنا المقام إذا رُحنا نعدد أبيات الحكمة التي تكشف إحساساً مركزا أو التي تجسد تجربة إنسانية عامة وتكفينا تلك الإشارات المقتضبة شاهدا على ما نذهب إليه.

وبعد، فهذه بعض ملامح القدرة الشعرية عند شوقي وليست كل ما لديه من ملامح ،ولكنها كافية في التأكيد على أن شوقي قد استطاع أن يحقق دنياه الفريدة، وأن يظل محتفظا بحيويتها وطزاجتها، وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طريق الإبداع مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم، ولكنه مع ذلك كان في مقدوره أن يظل في تواصل مع حركة الكون التي تغذي ينابيع التغيير والتجديد. كما أثبت قدرته

على فهم مواقف الحياة التي تهم جماهير الشعب، وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر، فقد ظلت مشاكل أمته السياسية والاجتماعية مشتبكة بأعصابه ودمه إلى آخر لحظة في حياته.

طه حسين

ثورة في المنهج وأخرى في الكلمة



في طفولتي عندما كنت أرقب الشمس وهي تغرب وراء صف من الشجر كنت أشعر بالحزن . .

فقد كنت أظن أنها تودعني وهي غاربة وداعها الأخير. ولكنني أدركت بعد قليل أن الشمس تطلع وتغرب في كل يوم، وأن مطلعها ومغربها يتجددان. . وهي أبداً باقية . . والإنسان والحضارات كالشمس يطلعان ويغيبان، ومع ذلك فهما أبداً باقيان . .

بل لعل أعظم نصر حققه الإنسان هو في قدرته على أن يجعل من الموت مخرجاً للروح وطريقاً إلى الخلود. وذلك حين أحال الموت بعصاه السحرية إلى ما يسمى «بقانون التضحية» .

ذلك القانون الذي يقول بأن الإنسان ينتهي بتضحية نفسه من أجل الآخرين.

وفناء الإنسان من هذه الناحية مختلف عن فناء العناصر الطبيعية الأخرى. فالإنسان يمتاز على كل ما في الطبيعة بالعلاقة القائمة بينه وبين آثاره، وهي العلاقة التي لا يمكن أن تفنى أو تموت.

والموقف بالقياس إلى الشعوب والثقافات والحضارات كالموقف بالقياس الى لإنسان.

فالشعوب لا تموت ولكنها تنتهي بتضحية نفسها من أجل غيرها وهذا هو الحال مع أفكار الإنسان وتراثه وجميع مناحي نشاطه الروحي.

فالحضارات قد تستهلك ولكنها تسلم نفسها لحركة التطور المستمرة، والثقافات العظيمة ربما ضحت بنفسها في سبيل ثقافات أخرى جديدة. بل إن تراث شعب بأسره قد يرثه شعب آخر وهو لا يدرك بأنه ينفق نفسه من أجل تحقيق أغراض الإنسانية وتوسيع رقعة الحياة الروحية للبشر وتنمية وحدة الإنسان.

ولعل العباقرة من أبناء الشعوب هم الذين يقع عليهم قبل غيرهم أعباء هذا الواجب..

ومن هنا فنحن نخطيء إذا تصورنا أن ثورة طه حسين الفكرية والأدبية كانت مجرد حدث تاريخي توقف عن الفعل والانفعال، أو مادة منتهية، أو زمنا ميتاً، إنها جسر ممدود على كل الأزمنة، فإن حرية طه حسين ليست حرية جيل مضى، وإنما هي حرية كل جيل يقود حركة العصيان على معوقات الحياة والإنسان، على كل فكر تصلبت شرايينه وأدركته الشيخوخة فأصبح ثمرة من الخشب لا عصير فيها

إن الأدب العظيم يتأمل العالم والإنسان وقوانينه ويتساءل لماذا؟ لماذا تجري الأمور على هذا النحو بينما من الممكن أن تجري على نحو آخر. ومن هنا كان وراء كل أدب عظيم دافع ثوري دائماً.

وبموت العصر العباسي دخل الأدب والفكر العربي مرحلة تقرب من العدمية المطلقة..

وظل الإنتاج الادبي فاقدا للحياة خالياً من الروح، ومع ذلك بقي بقوة الاستمرار متمدداً على حياتنا خمسة قرون، لا يجرؤ أحد على دفنه، وكانت قصائد الشعراء وأدب الكتاب في تلك الحقبة أشبه بأضرحة الأولياء، لا يسمح لأحد بتدنيس حرماتها والاعتداء على مقدساتها. وعندما بدأ الإنسان العربي في مطلع العشرينيات يستعيد وعيه الوجودي والسياسي ويسترد تفكيره المحجور عليه كان على الفكر العربى آنذاك أن يتقدم نحو المستقبل ويتدفق مع الحياة، أو يدفن نفسه في ضريح التاريخ، ويتحول إلى ذكرى.

وكان أستاذنا الدكتور طه حسين أسبق من تصدى لقلاع هذه الوثنية الأدبية التي بقيت صامدة تتحكم في اللسان العربي وتسيطر على حركته فوجه إليها في غير هوادة حملته الضارية التي ظلت تلاحق هذه الوثنية الفكرية، في دروبها ومساربها حتى اقتلعت حصونها وصفت قواعدها.

من هنا ينبع مجد هذا الرجل العظيم الذي برغم انقضاض الرجعية عليه، والتفاف الذقون المحشوة بغبار التاريخ حوله تطالب برأسه، وتوجه السهام إلى صدره، ظل صامداً يحمل صليبه على كتفيه، وماضيا في كفاحه لا ينهزم ولا يستسلم حتى ينقل الحياة من مرحلة السكون التاريخي الى مرحلة الحركة والتجاوز.

من أجل هذا كله لم نكن مسرفين ولا مغالين عندما قلنا إن طه حسين ليس حدثاً تاريخياً توقف عن الحياة أو زمنا منتهياً، ذلك لأنه ما يزال يتنفس في أفعالنا واقوالنا وسيظل كذلك إلى آماد من الزمن بعيدة.

وإذا كان لي أن أخرج من التجريد إلى التحديد، وأن أتجنب طغيان عاطفة مشبوبة من تلميذ لأستاذ كان له فضل كبير في تكوينه وتكوين جيله، فإن علي أن أحاول اكتساب شيء من اللاشخصية أو اللافردية وأن أطرح عن النفس حرج تلك اللحظة البالغة الحساسية، لكي أحاول الوقوف على بعض ما حققه هذا الرجل لجيلنا وللأجيال القادمة من بعدنا.

أقول إذا كان لي أن أفعل ذلك على صعوبته فسوف أجد نفسى أمام العديد من الموضوعات التي تفيض بها تلك الشخصية العظيمة الثراء، وجميعها يشكل أهمية استراتيجية على خارطة العصر الحديث.

غير أنني أجد نفسي مبهوراً دائماً أمام انفجارين بارزين أحدثاً ارتجاجاً في قشرة الأرض العربية فشعرت بأنها أخف وزناً، وأكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم.

هذان هما:

أولا: منهج طه حسين في دراسة الأدب ونقده.

ثانيا: مااستحدثه في اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقاً.

أما بالقياس إلى منهج طه حسين فسوف تتجه دراستنا فيه إلى ناحيتين أساسيتين:

الأولى: منهجه العام الذي أرسى به دعائم البحث في الدراسة الجامعية الحديثه

الثانية: منهجه الخاص الذي تناول به تحليل الشعر ونقده.

وقوام المنهج العام عند طه حسين هو الدعوة الى الحرية والتعقيل، ونعني بالتعقيل التزام المنهج العقلي في الدراسة والبحث.

ولم تكن الدعوة إلى التزام هذا المنهج بالأمر اليسير في أوائل هذا القرن، بل كانت في حاجة إلى حرب طاحنة إذا أدركنا القيود التى كانت مفروضة على الدارسين والباحثين، والتى كانت تزداد صلابة وصرامة على مر السنين، على الأخص في فترة الظلام التي وصلت فيها العقلية العلمية إلى سن اليأس وتحولت الى عانس فقدت أملها بالزواج والإخصاب.

من هذه القيود: قيد الجهل والخرافة في فهم الناس للظواهر والأحداث.

ومنها ايضا: قيد النص المنقول الذي يفرض نفسه على الدارسين فرضا. فلم يكن أمام الدارسين من منافذ التفكير المستقل إلا أن يعلقوا على النص بالحواشي والهوامش، ثم على الهوامش بهوامش أخرى وهكذا...

ولما كانت التحولات السياسية العنيفة التي تعرضت لها المنطقة العربية في مطلع هذا القرن لا يمكن لها أن تتم بمنأى عن تحولات مماثلة في عقل الإنسان العربى وأساليب تفكيره، فقد صار من الضروري أن تصطنع الثورة الفكرية أسلوبها الجديد، فالثورة فعل وأسلوب، ومن الصعب تصور فكر جديد بغير منهج جديد.

ومن وهنا جاءت صيحة طه حسين في الدعوة إلى أن يكون الباحث مستقل

النظر، موضوعي التفكير، حراً غير مقيد بالآراء السابقة التي قيلت في موضوع بحثه، لا يميل مع الهوى، ملقيا بزمام بحثه إلى المنهج العلمي وحده، ولتكن النتائج بعد ذلك ماتكون. فما كان اختلاف الرأي في العلم إلا سبيلا من سبل الوصول إلى الحقيقة. كما أن الاختلاف في الرأي ليس سبباً من أسباب البغض، وإنما الأهواء والعواطف هي التي تنتهي بالناس إلى ما يفسد عليهم حياتهم. يقول الدكتور طه حسين في كتابه «في الأدب الجاهلي»)

« أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً. والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديداً، وأنه قد غير مذاهب الأدباء في أدبهم، والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث »[١].

ولقد أيد الدكتور طه حسين دعوته إلى المنهج العقلي في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» وذلك حين قرر أن مصر كانت طوال تاريخها ذات مزاج عقلي خاص، بدليل تأثيرها وتاثرها باليونان الذين هم رمز للفكر المنطقي الهادىء وحسبنا في ذلك أن نعلم أن الاسكندرية كانت ذات يوم هي المقر الرئيسي للثقافة اليونانية بكل ما فيها من فلسفة وعلم[٢] ».

هذا الجانب الداعي إلى استقلال النظر والاجتهاد بالرأي والفكر، والتحرر من أغلال النص المنقول كان يقابله في الجانب الآخر الاحتكام إلى العقل والاستناد إلى

---

(١) في الأدب الجاهلي ص ٦٩.

(٢) مستقبل الثقافة في مصر. ص ١٩ ــ فلسفة وفن للدكتور نجيب محمود ص ١٤، ١٥

سلامة الاستدلال في استخراج الأحكام من مقدماتها، فليس من العقل أن نستند إلى ما هو شائع أو متداول بين الناس بحكم التقليد الموروث.

هذه هي بعض أسس المنهج العلمي العام الذى أرسى دعائمه الدكتور طه حسين، والذي استنه من بعده تلاميذه وأحفاده القائمون الآن بمسؤولية التدريس بالجامعات، والعاملون في حقول البحث والمعرفة في مصر والعالم العربي. والذي يعتبر في نظري حداً فاصلا بين عهدين، وأول محاولة منهجية يتحقق فيها الاتساق المذهبي بين النظرية الأدبية والنظرية النقدية على أسس سليمة.

ويظهر هذا الاتساق بوضوح في أعمال طه حسين النقدية التي تناول فيها الشعر العربي بالدراسة والتحليل.

وإذا جاز لنا أن ننتقل الآن إلى النظر في منهج طه حسين النقدي والتحليلي للشعر في محاولة للوصول إلى بعض خصائص هذا المنهج، فإن أول قضية تطرح نفسها في هذا الشأن هي القضية التي زعزعت المسلمات التقليدية الموروثة والتي أثارها الدكتور طه حسين من خلال دراسته الشعر الجاهلي، ونعني بها قضية تحقيق النص الشعرى، وضبطه والتأكد من سلامته، ومن صحة نسبته إلى قائله.

وعلى الرغم من أن القضية لا تبدو متصلة بالنقد التحليلي قدر اتصالها بالنقد التاريخي فإنها تشكل أساساً هاماً لاغنى عنه في كل دراسة أدبية أو تحليلية. يقول الناقد فيليبس جونز: Philips. M. Jones « فإن أول مهمة يؤديها الناقد هي أن يوضح لنا المبهم فيما نقرأ وأن ينظم النص تنظيماً يخرجه من الفوضى التي ربما كانت تسوده نتيجة لبعد العهد الذي كتب فيه، وكثرة الآراء التى تضاربت في أصله وتفسيره. »[١]

وليس من شك في أن كشف الناقد لما في الشعر القديم من انتحال، وما لهذا الانتحال من دوافع وأسباب هي المرحلة الأولى التي قد ينبني عليها تغيير الكثير من

(١) راجع مقال الذوق الأدبي مناهج النقد للمؤلف في كتابه قضايا النقد الأدبي.

الحقائق المتصلة بهذا الشعر. وبالتالي قد تتغير أحكامنها على الشعراء، بل ربما على العصر كله نتيجة لما يكتشفه المحققون من سلامة أو من زيف.

ويرى بعض أصحاب الرأي من النقاد المعاصرين أن الأجيال القادمة لن ترى في هذا النوع من النقد الذي يتعلق بتحقيق النص فائدة تذكر، اعتقاداً منهم بأن كل ما يكتب الكاتب أو الشاعر الآن يحفظ وتسجله المطابع، ومن ثم فهو بعيد عن أن يدمر أو تعبث به يد، أو تعتريه الفوضى. .

ونحن مع احترامنا لهذا الرأي فإننا نعتقد أن تراثنا العربى القديم سيظل يشغل الباحثين المحققين فترة طويلة، ذلك ان قدراً كبيراً من هذا التراث ما يزال بحاجة إلى أن تتضافر من أجله الجهود لتخليصه من التحريف والتصحيف، وتنظيمه تنظيماً يضمن سلامته من العبث والفوضى، ويوفر الثقة للباحث وينأى به عن الريبة والشك.

من أجل هذا لم يكن من الانصاف أن يساء تفسير هذه الضجة الكبرى التي أثارها الدكتور طه حسين حول الشعر الجاهلي في مطلع هذا القرن، فلم يكن هدف الناقد هدم الشعر الجاهلي أو قتله، وإنما كان هدفه انقاذ هذا الشعر والتحقق مما فيه من صدق، وهو لم يقصد الى إحداث خلخلة في نظام الأشياء بقدر ما قصد إلى تنبيه الجهاز العصبي للدارسين والباحثين وإخراجهم من تحت رماد التخلف وخرائبه، إنها لم تكن أكثر من هجمة مباغته أريد بها أن تشق حفرة كبيرة في سكوننا وفى وجودنا.

فنحن نظلم الدكتور طه حسين حين نتصور أنه أراد بضربة ريشة واحدة أن يقضي على تاريخ الشعر الجاهلي كله. . وكيف ذلك وكلنا يعلم أن من أهم حسنات ناقدنا وأفضاله على الحياة الأدبية في مصر والعالم العربي أنه لم يسكت يوماً عن الدعوة إلى الاهتمام بالأدب العربي القديم، في وقت كان فيه المثقفون يفتنون بالأدب الأوربي ويتحمسون له حماساً جعلهم ينبذون تراثنا القديم. .

بل لعلنا لانغالي في القول إذا اعتبرنا أن من أهم الدروس التي لقننا إياها هذا المعلم الكبير هو تعريفه الموجز البارع لمعنى التجديد في الأدب وذلك حين قال في «حديث الأربعاء» : « ليس التجديد في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحياء

القديم، وأخذ ما يصلح منه للبقاء. » ولا يخفى ما بذله الدكتور طه من جهود كبيرة، لا من أجل إحياء القديم وإثرائه فحسب بل من أجل تمكيننا من تذوقه وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه.

ولعلنا نتذكر مقدار الجمود الذوقي الذى كان يكمن وراء الأحكام النقدية التي كانت سائدة في النقد قبل صدور كتاب مثل حديث الأربعاء ـ فقد كان يختفي التذوق الأصيل وراء قضايا تقليدية ميتة. وكان أقصى ما يستطيعه الناقد هو أن يجري أحكاما سطحية جزئية تتناول الألفاظ ودلالاتها المباشرة، وتقف عند شرح كلمة أو إعرابها، فإذا تجاوزت هذا للحكم على بيت من الشعر أصدرته في عبارات غامضة مثل قولهم: جزالة الألفاظ، ومتانة التراكيب، وحسن السبك.. إلى غير هذا من عبارات كان يتشدق بها معلمونا في المدارس الثانوية وغيرها « وهي عبارات ذات مدلول غامض جدا في ذهن المعلم، ومن المؤكد أنها لم تكن تعني شيئاً على الإطلاق بالنسبة للتلميذ.

وليس من شك في أن الانتقال من مثل هذا اللغو النقدي إلى كتاب مثل حديث الأربعاء هو انتقال من عالم جامد متحجر إلى عالم آخر مليء بالحيوية والنشاط، إذ يحس القارىء إحساساً مباشراً بأن في حديث الأربعاء مشكلات أدبية حية، وبأن الأحكام التي يصدرها الناقد على تراثنا الأدبي إنما تصدر عن حساسية مرهفة إزاءه، ومعرفة مباشرة به، وبأن الناقد قد تمكن حقاً من إحياء القديم بمعنى أن هذا القديم قد أصبح تجربة حية في نفس الناقد[1] ».

وعلى الرغم من إثارة ناقدنا لقضية الانتحال في الشعر، واهتمامه بتحقيق النصوص قبل دراستها، وتتبعه لتاريخ أدبنا العربي في عصوره المختلفة، وعنايته بما يكون في كل عصر من تيارات فكرية أو ثقافية وما يقع فيه من تحولات سياسية، وعلى الرغم من تناوله أحياناً لحياة الشعراء، وما يجري في هذه الحياة من أحداث، نقول على الرغم من هذا كله فإن الطابع العام لمنهج طه حسين النقدي لم يكن طابع المنهج

(١) دراسات في الشعر والمسرح للدكتور محمد مصطفى بدوى ص ٢.

التاريخي. فهو لم يشأ أن يقف الموقف السلبي الذي يتخذه أنصار هذا المنهج التاريخي عندما يرجعون كل شيء في الأثر الفني إلى التاريخ، ويقصرون تفسيرهم للنصوص على التفسير التاريخي وحده، ويحرصون على الوقوف في النقد عند جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفنى والتى صاحبت تكوينه ويتجنبون الحكم على العمل الفني، بل يخشون تقويمه أو الإدلاء برأي فيه. وهم بذلك يشلون العنصر الذوقي الذى هو أساس هام لا مفر منه في فهم الأثر الفني وتفسيره والحكم عليه.

فالمعرفة الفنية لا تتم إلا بعرض الأثر الفني عرضاً مباشراً أمام النفس وبعد المعاينة والمعاشرة الحسية الذوقية من الناقد، فإذا كانت المعرفة العلمية سبيلها العقل، وإذا كان إدراك حقائقها يتم بإحدى الحواس الظاهرة أو بالاستدلال العقلي الذي يسير في خطوات تنتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيها بالبرهان والدليل، فإن المعرفة الفنية أو إدراك الناقد للحقائق، ومحاولة تفسيره للفن لا يتم بالاستدلال العقلي وحده، بل يتم عن طريق الحدس والحس والذوق، وهى وحدها وسائل كشف الحجاب بين الذات المدركة وبين الموضوع المدرك. ذلك لأننا في الفن والأدب نعيش في مجال ما يدرك بالحس، لا في مجال ما يدرك بالعقل وحده.

ومن الغريب أن أساتذة الجامعات متهمون بانتهاج المنهج التاريخي في دراسة الآثار الأدبية، وإنهم عاجزون أو متحرجون من الحكم الذوقي:

« كتب فلوبير في إحدى رسائله يقول: « ما أفكه أساتذة الجامعات وهم يتحدثون عن الفن » ويقول سبنجارن J. E. Spingarn تعليقاً على قول فلوبير « إن العالم يشارك الشاعر الإيطالي الرأي في أن الرهبان والأساتذة لا يستطيعون كتابة حياة الشعراء، لأننا نحتاج في تفهم الأدب إلى من كانت خبرتهم الأدبية غنية موفورة[1].

وواضح من قول فلوبير وسبنجارن أن الدراسة الأدبية بغير قدر واف من

---

(١) مختارات من النقد الأدبى المعاصر للدكتور رشاد رشدى ص ١.

حاسة التمييز والتذوق، وبغير المعرفة الحسية والذوقية تصبح دراسة ناقصة غير ذات قيمة.

فليس النقد الأدبى أن تنقل الاهتمام من الأثر الفني إلى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية للناقد والتى هى العناية بصورة الشعر وقيمته الفنية، أو قل هي تعقب عناصر العمل الفني ومقوماته لنرى بفضل أي العناصر وأي الخصائص أمتاز العمل الفني عن غيره، أو لماذا أحدث هذا الاثر أو ذاك في نفس قارئه.

وعلى الرغم من أن طه حسين لم يهمل الرجوع إلى التاريخ والسياسة وحياة الشاعر والعصر فإن دراسته للأثر الفني كانت هى السبيل عنده للحكم والفهم واستنباط الحقائق سواء أكانت تاريخية أم فنية. بل لعل أهم فضيلة أرساها وتبعه فيها تلاميذه من بعده هو اهتمامه بالمبدأ النقدي الهام الذى يقول بأن كل أثر فني خلق روحي لا تتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية، وهو قد ألح في إرساء هذا المبدأ وتدعيمه، ومن يقرأ له دراسته التحليلية للشعر في «حديث الأبعاء» أو «مع المتنبي» أو «حافظ وشوقي» أو دراسته لشعر أبي العلاء يستطيع أن يتصور منهجه العام في نقد الشعر والذى يمكن تحديده بأنه **المنهج الـذى لا يفصل القيم الفنية والجمالية عن التاريخ أو البيئة أو العصر أو حياة الشاعر معتمداً بالدرجة الاولى على دراسة النص وتحليله والحكم عليه.**

وهو قد يجنح إلى التأثرية أو العاطفية أحياناً، وقد لا يلتزم بالمبدأ القائل بأن كل أثر فني لا تتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية ولا يستمد أحكامه إلا من ذاته. ولكنه لم يكن يلجأ إلى ذلك إلا في حالات قليلة، وذلك عندما تستثار عاطفته أو يشتعل حماسه لبيت من الشعر أو لموقف من المواقف، وحتى في هذه الحالات لم يكن غافلا عن حقيقة ما يفعل أو غير واع به.

أنظر إليه، وهو في لحظة إعجاب ببيتي المتنبي الذي يقول فيهما:

بأبي منْ وَددْتُـهُ فافْتَرَقْنا   وقَضَى اللهُ بَعْـدَ ذاكَ اجْتِاعا
فافتَرقْنـا حَوْلاً فلَماَّ التَقيْنا   كَانَ تسليمُـه عَلَيَّ وَدَاعا

« وسواء أكان هذا الشعر جيداً أم رديئاً، مستقيماً أم ملتويا، فإنى أجد في نفسى حبا له وميلا إليه، لأنى أتمثل هذا الجهد العنيف الذى بذله هذا الصبى الذكي حتى استخرج هذين البيتين، لأنى شهدت صبياً أحبه يبذل هذا الجهد، وينفق مثل هذا الوقت، ويستخرج مثل هذا الشعر، ولم أجد بدأ من أن أثني له على شعره، وأهنئه بما أنتهى إليه من الفوز، ولم أكن في هذه التهنئة، ولا في ذلك الثنـاء متكلفـاً ولا غالياً. وإنما كنت صادقاً مرسلا نفسي على سجيتها، أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن[1].

وتهمنا هنا جملة الناقد الأخيرة، « أصدر عن العاطفة أكثر ممـا أصـدر عن الفن ». فهو قد أدرك أن حكمه على البيتين قد تحكمت فيه عاطفة، وهو بهذا ينبهنا إلى أن حكم العاطفة شيء وحكم الفن شيء آخر.

ومن كان يدرك هذا الفرق بين حكم العاطفة وحكم الفـن فهـو بالضرورة ملتزم في نقده بموضوعية الحكم ومنهجيته، وأن أي حكم لا يستند إلى دليل مقنع منبثق من داخل الأثر الفني نفسه يصبح حكماً تأثرياً قابلا للنقض.

ومن هنا كان طه حسين شديد الحرص على الرجوع إلى العلاقات الداخلية في الأثر الذي بين يديه يستمد منها أحكامه حتى يسلم من طغيان التأثرية: وأمثلة نقده الموضعي والموضوعي كثيرة نكتفي بذكر مثال منها:

يقول وهو بصدد تحليله للامية المتنبي التى مدح بها سعيد بن عبد الله والتي مطلعها:

---

(١) مقدمة للشعر العربي ـ أدونيس (علي أحمد سعيد) ص ١٠٨.

أَحيَا، وأَيْسَرُ مَا قَاسَيْتُ مَا قَتَلا
والبَــيْنُ جَارَ عَلَى ضَعْفِــي ومَــا عَدلاَ

« فانظر إليه كيف أراد أن يعبر عن أنه يحتمل من البين مالا سبيل إلى الحياة معه، فدار حول هذا المغنى، ولم يستطع أن يؤديه إلا في شيء من التكلف، فاصطنع هذا الفعل في أول البيت، ثم أضاف إليه هذه الجملة الحالية، ثم لم يستطع أن يؤدى هذه الجملة الحالية نفسها دون شيء من المعاظلة حتى جمع بين هذين الموصولين في قوله:

« وأيسر ما قاسيت ما قتلا »

ولعله أشفق من التنافر الذى يأتي من كثرة القافات، فآثر هذا التعقيد اليسير. ثم انظر إلى الشطر الثانى من هذا البيت:

« والبين جار على ضعفي وما عدلا »

فترى فيه طباقاً ظاهراً يخلب بعض الشيء، وكذلك ستحس أن الشطر كله لا حاجة اليه، وأن القافية قد أكرهت إكراها، وعتلت إلى مكانها عتلا، وأن الشاعر قد استوفى معناه الأساسي في الشطر الأول. ثم جاء بالشطر الثاني ليتم البيت[1] ».

هذه الأحكام التي يجريها الناقد على النص أحكام تحاول أن تجعل من العنصر الشخصي وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الغير كما تصح لدى الناقد، وذلك بالرجوع إلى ما يكون في داخل الأثر من علاقات، ومـا يتولـد من دلالات الصياغة من مشاعر، وما يحققه العالم اللغوي للشاعر من قدرات وإمكانات.

ومن هذا استطاع النقد التحليلي عنـد طه حسين أن يحقـق الموضـوعية من ناحيتين:

أولا: من معاملته للأثر الفني باعتباره وحدة متكاملة تتعـاون فيهـا عنـاصر

(١) مع المتنبي للدكتور طه حسين ص ٦٥.

الإيقاع والنغم مع العاطفة مع الصورة مع الفكرة فلا تكون الفضيلة في الكلام لعنصر دون اخر، بل لمدى ما في هذه العناصر مجتمعة من قدرة على الإيحاء بالمعنى أو الموقف.

ثانيا: أن لكل أثر فني حالته الخاصة به وعناصره التي يتألف منها وهذا بالضرورة سوف يحصر الناقد في نطاق الأثر الذي أمامه فلا يخضع لقوانين أو مقاييس تأتيه من الخارج.

على أنه من الإنصاف أن نشير الى أن هذه النظرة الجزئية التفصيلية للعمل الأدبي لم تصرف طه حسين عن النظرة الكلية أو عن الوصول إلى الأبعاد الثنائية والثلاثية للكلام، أو التوغل في أعماق النفس أو الشخصية وفهم أعماقها وأبعادها، دراسة طه حسين لشخصية أبي العلاء وسبر أغوار نفسيته ثم تحليله لشخصية المتنبي ولون مزاجه وصورة حياته، وتفسيره للمقدمات الغزلية في شعره، ونفاذه إلى ماوراء الغزل من صراع نفسي أو من معان ظاهرها الغزل وباطنها التعبير عن مواقف نفسية وشعورية خاصة ترتبط بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها، ثم درسه لتمرد بشار، ومجون أبي نواس. ثم هذه الفصول الممتعة عن الشعر في العصر الأموي والتى رسم فيها، على طريقته، صورة مكتملة للعصر وللغزل فيه، ثم هذه اللمحات الذكية التى فرق فيها بين شخصيتي حافظ وشوقي، وأبان عن طبيعتيهما، وألوان تفكيرهما، وأسلوب الصنعة عند كل منهما، وربط ذلك كله بنشأة الشاعرين وظروفهما الاجتماعية والثقافية.

نقول إن مثل هذه الدراسات لم تقتصر على النظرة الجزئية أو التفسير الموضعي وحده بل تجاوزت هذا إلى التصور الكلي للشاعر وشخصيته وعصره. ولم يكن سبيل الناقد في تصويره للعصور والبيئات والشخصيات سبيل من يعتمد على السرد والجمع أو على العقلية التى تعتمد على التسجيل والتدوين والعرض «الكتالوجي» المبتسر الجاف، بل لقد كان طه حسين بمنهجه حريصاً حين يصور

الحياة أن يهبها الحياة. وهو في كل ذلك معتمد على الشعر قبل الشاعر، وعلى الأثر الفني قبل التاريخ.

هذه بعض لمحات عن منهج ناقدنا في تحليله للشعر ودراسته للأدب، ما أظن أنها قد استوفت بعد حظها من الدرس العلمي المدقق فهي لا تزال بحاجة إلى من يوليها الاهتمام الخاص بالدرس والبحث الجادين.

وأما الجانب الثاني من جوانب عبقرية كاتبنا الكبير والذي حددناه سابقاً فهو ملكات طه حسين الإبداعية وطاقته الفنية وعلى الأخص ما استحدثه في اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقاً.

وفي اعتقادنا أن هذا الجانب كان من أخطر الجوانب في حياة طه حسين وأكثرها تأثيراً في الناس لفترة طويلة.

فالذي وضع أسس أول منهج للبحث العلمي في الجامعة هو ذاته الذى قاد حركة العصيان ضد الانماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بشكل الكتابة ومضمونها وظلت فارضة نفسها على الكتاب زمنا طويلا. . وكانت تتمثل في خضوع «الكاتب لأساليب الحافظة والذاكرة التي تعتمد على التزيين والتنميق والزخرف والدخول في مضايق التراكيب المصطنعة.

« ومن المعلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة، وإلا نفساً فاتراً، كلما هم باطراد وقف به الحرص على الزخرف، وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال في تلمس المحسنات. . .

والأصالة ليست في الأغراب. ولا في تضخيم التوافه، ولا في التكلف الثقيل المعيب وإنما الاصالة في النفس وموسيقاها. . الأصالة في الطبع « واسترساله »[1].

---

(١) الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٢٨.

ولقد كان الولع بالصنعة في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن هي السمة الغالبة على الكتابة الفنية الأمر الذي جعل الكتاب يتناوبون زيا واحداً لا يتغير دون محاولة واحدة لكسر جدار الخوف الذي يحول بينهم وبين الدخول في مغامرة جديدة مع اللغة.

فكل إبداع مغامرة، ومن لم يستطع أن يغامر مع اللغة فسوف يضع نفسه في دائرة تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تخنقه.

رفض طه حسين هذا الإيقاع اللغوي المتحصن وراء الدروع التقليدية للكتابة،ووجد فيه صداعاً لاتحتمله الأذن العربية المعاصرة، ولا الفكر العربي المعاصر، فابتدع أسلوبه الجديد مؤمنا بأن الكاتب لا يكون كاتباً إلا إذا حقق لنفسه العالم اللغوي الخاص به، وأن الفنان لا يكون فنانا أصيلا إلا إذا استحدث لنفسه هذه الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام.

ومن أبرز ما يتسم به أسلوب طه حسين أنه أسلوب منبسط عذب تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحرارتها وتطرفها من روح الكاتب وشخصيته، وتنتظم عنده الأفكار في ترتيب منطقي وتسلسل طبيعي أخاذ، والوضوح سمة ظاهرة في أسلوبه فهو لا يستطيع أن يفكر تفكيراً واضحاً الا في شيء واحد، في وقت واحد، ومن ثم فهو لا يجنح إلى تجزئه الجملة أجزاء صغيرة، أو حشر فكرتين أو ثلاث في شكل جمل اعتراضية، أو في كلمات توضع بين قوسين مما يربك القارىء أو يعوق تفكيره و يجعله أ مام كلمات يركب بعضها بعضا فيكون الأمر مثل الصندوق الذي بداخله صندوق بداخله صندوق وهكذا . . إن مثل هذه الجمل الفنية بالاعتراض والاستدراك تضع على القاريء عبئا ثقيلا وتحمل ذاكرته مالا تطيق.

لم يكن طه حسين ممن يميلون إلى هذا الاتجاه في الكتابة، فهو أحرص على استثارة انتباه القاريء وشده إليه من أي شيء آخر ومن أجل ذلك لم تكن أفكاره تتلاحق الواحدة أثر الأخرى بالسرعة التى تتلاحق بها ذبذبات الوتر والتى تلهث معها الأنفاس بل تسير متئدة سلسلة يسيرة الفهم محتفظة ببساطتها وتلقائيتها

وليس اسلوب طه حسين أسلوب من يجلس إلى نفسه يحدثها في حوارمنفرد ،بل كان شديد الحرص على أن يجعل كتابته حواراً بينه وبين القاريء، حواراً يعنى فيه بالتعبير عن نفسة تعبيراً لا يحتاج فيه أن يسمع أسئلة محدثه. ومن هنا نجح كاتبنا في خلق صلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه وفي إبقاء هذه الصلة حية.

وقد يتهم البعض أسلوب طه حسين بأنه قد أسرف في الذاتية حتى افتقر الى الموضوعية التى هي هدف ضروري في كتابة الكاتب - ولسنا نذهب هذا المذهب فإن الكاتب متى تيقن من أن القاريء سوف يصل إلى ما كان يهدف إليه ويفكر فيه ساعة كتابة مقاله أو فكرته فلا ضرر عليه إذا هو أضفى على هذه الفكرة ما يجعلها تتحرك في رشاقة أخاذة.

ولم يكن أسلوب طه حسين ولغته على ما فيهما من سحرهما اللذان يجذبان الناس إلى كلماته فإن ثمة عاملا كان له تأثيره البالغ ، ذلكم هو صوت طه حسين ، فقد كان رحمه الله بصوته الرخيم الوقور، ومخارج حروفه، ووقفاته، وإيقاعه اللغوي الساحر محاضراً لايبارى جعل تلاميذه، مع ذوقه المترف وحسه المرهف يتجنبون السير على حجارة الشعر الجاهلي وأطلاله وأشواكه الصحراوية ويخطون إلى واحات في الشعر تنسيهم متاعب المرحلة.

رحم الله طه حسين الذي يكفيه فضلا أنه فوق كونه صانعاً لتاريخ مصر المعاصرة، فهو قد خط خطاً عميقاً لا تمحوه الأيام في أعماق تلاميذه، واستطاع أن يهيء الخمائر التي كونت خلايا وأنسجة العديد من الأدباء والكتاب وأساتذة الجامعات في حياتنا المعاصرة.

طاغور والشعر الغنائي

عندما حاولW.B. Yeast أكبر شعراء الإنجليزية المحدثين كتابة مقدمة لمجموعة من القصائد الغنائية نشرها طاغور في عام ١٩٢٠ وسماهاgitanjali ومعناها في اللغة البنغالية القربان الشعري أو إكليل الأغاني، لاقى صعوبة كبيرة في إرجاع هذا التراث الشعري العظيم إلى أصوله الأولى. ولم يستطع أن يهتدي إلى المراجع التى تتحدث عن تاريخ هذا الشعر وتطوره خلال العصور حتى وصل إلى هذه الصورة التى نقرأها عند طاغور. ولم يجدW.B. Yeats بدا من أن يكتفي باتصالاته بأصدقائه البنغاليين، وبما بين يديه من شعر رابندرانات طاغور. والواقع أن الصعوبة التي لاقاهاW.B. Yeats لها ما يبررها، فإن الشعراء الذين سبقوا طاغوراً وعاصروه، سواء منهم من كان يكتب باللغة البنغالية أو بغيرها من لهجات الهند المختلفة، لم يكن لأدبهم من القوة والتركيز ما يجلب انتباه العالم إليه.

فقد كان يتألف معظم الأدب السنسكريتي للهند في عصوره الأولى من أناشيد الثناء وتراتيل الصلوات مع بعض الأدعية والأحاجى التى كان يرددها رجال الدين ويعتبرونها من المقدسات، ثم ظهر في الأدب السنسكريتى بعد ذلك نظام الملحمة، فظهرت عندهم قصة عظيمة طويلة تسمى « مهابهاراتا » وهي تتألف من حكاية كبيرة تجمع حولها عدداً كبيراً من القصائد الشعرية، وتنقسم إلى ثمانية عشر كتاباً وتبلغ في حجمها ثمانية أضعاف حجم الإلياذة والأوديسة لهوميروس، وفيها صدى لكثير من أبطالهم الخالدين. ويقال إن نظام القصيدة قد عرف عندهم في شكل بدائي بضع مئات من السنين قبل مولد المسيح، ثم تعرض هذا النظام لكثير من التغيير والتحوير حتى عام ١٢٠٠ بعد المسيح. وتناولت القصيدة أغراضاً شتى واستطاعت أن ترقى إلى مستوى الشعر الكلاسيكي، مع فارق واحد هو خلوها من القالب الفني، ثم ظهرت ملحمة هنديه أخرى في سبع مجلدات واسمها « رامايانا ».

ويبدو من تأليفها أن الذى كتبها هو مؤلف واحد. وتقول الرواية إن اسم مؤلف هذه الملحمة هو فالميكى.

هذه القصائد الهندية لها سمو الروح العذبة الرقيقة، وتتمتع بقدرة خارقة على تصوير الطبيعة. غير أنها لم تستطع ان تغزو العالم وأن تستحوذ على تفكير الغرب، وإنما كان تأثيرها الأكبر ينصرف أكثر ما ينصرف إلى العنصر الديني، حتى جاء في العصر الحديث شاعر الهند الكبير رابندرانات طاغور الذى كتب شعره باللسان البنغالي، والذي ترك آثارا لا تنسى في فنون الشعر المسرحي والغنائي، وفي الموسيقى والرسم، والذي ظفر بجائزة نوبل للأدب في عام ١٩١٣، والذي سمى البنغاليون عصره بعصر رابندرانات طاغور. وهذه التسمية الأخيرة، مع ما فيها من مبالغة قد استطاعت أن تحمل مدلولا آخر غير مجرد الفخر والتشدق في القول، إنها تشير إلى أن هذا الإنتاج الفني الذي أنتجه طاغور إنما يشمل حقبة متميزة بخصائصها الفنية، وأنها أشبه شيء بالطفرة في تاريخ آدابهم الهندية. ومن هنا نستطيع أن ندرك الصعوبة التي لاقاها W.B. Yeats عندما أراد أن يضع فن طاغور جنباً إلى جنب مع من سبقه من شعراء الهند.

وبعد، فإن نواحي الإنتاج الفني عند طاغور كثيرة ومتعددة، ولن نستطيع في هذه المقالة ان نستوفي الحديث عن مسرح طاغور وفلسفته وموسيقاة ورسومه. فإن كل ناحية من هذه النواحي كفيلة ببحث منفرد. ولكننا سنكتفي هنا بإلقاء بعض الأضواء على شعره الغنائي، محاولين إرجاع شخصيته الفنية إلى أصولها التي نعرفها والتي تحدث هو عنها بنفسه.

ومرد الجمال في القصيدة الغنائية عند طاغور ليس في القدرة على التصوير وعمق الخيال وحدهما، بل إن للشعر عند طاغور مفهوماً آخر أبعد من هذا. يقول:
ان جمال قصيدة من الشعر هو جمال مقيد بالقوانين، قوانين الشعر الصارمة، ومع ذلك فان في قدرة الشعر أن يتجاوز هذه القوانين. إن قوانين الشعر هي أجنحته التي لا تهبط به إلى الأرض بل هي التي تحمله إلى الحرية. إن القالب الشكلي الذي ينصب فيه الشعر هو القانون أما روح الشعر فهي في الجمال ذاته، والقانون هو الخطوة الأولى في سبيل الحرية «والجمال هو الحرية الكاملة».

فجمال القصيدة عند طاغور هو مقدار ما تحققه من حرية، ولكن ما معنى هذه

الحرية التي يريدها؟ إن الفلسفة الهندية تصور الحرية على أنها كمال الاتصال بما يحيط بنا، فإذا نقص اتصالنا نقصت حريتنا. ومن ثم فإن مرد الشعر عند طاغور هو في الاتصال بحقائق الأشياء اتصالا روحيا يستسلم فيه الشاعر لكل ما يتلقاه من إلهام نتيجة هذا الاتصال. فسمو الفكرة وجلال الحقيقة أوضح الأشياء في شعر طاغور الغنائي بل هي طابعه المميز له. يقول W.B. Yeats عن قصائد طاغور الغنائية « إنها تستعرض بأفكارها عالما كم تمنيت في أحلامي أن أعيش فيه. إن هذه القصائد عمل الثقافة العالية، ومع ذلك فهي أشبه شيء بالنبات الطبيعي الذي ينمو تلقائيا من تربة بلاد كان فيها الدين والشعر شيئاً واحداً. وقد مر هذا التراث الأدبي الديني خلال العصور يلتقط صوره وعواطفه من عقول متعلمة وغير متعلمة حتى قدمه آخر الأمر إلى الجماهير رجل عالم نبيل. وليست هذه القصائد من قبيل أدعية الرهبان وتراتيل القديسين، وإنما هي لحظات من الارتقاء يبلغ فيها الوجدان أنضج مراحله، تماماً كاللحظات التي تستولي على رسام عندما يريد تصوير الهباء المنتشر في ضوء الشمس.

ومع ذلك يبدو أن التناقض واضح بين حياة شاعر مثل طاغور وبين حياة شاعر يعيش في حضارة أخرى كالحضارة الغربية. ولم ينس طاغور أنه ابن حضارة الغابة، وكان يعتقد في تواضع أن هذا السبيل الذي سار فيه هو أحسن السبل إليه. يقول:

« الرجال العائدون إلى منازلهم يرمقونني بنظرة ثم يبتسمون فتمتلىء نفسي بالخجل.

إننى أجلس كالعذراء المتسولة التي تغطي وجهها بذيل ثوبها فإذا سألوني عن الذي أريده أغمض عيني ولا أجيبهم ».

إن أيام الفراغ الخالية هذه هي غابة طاغور التي استقى منها الحكمة والتقى فيها بحقائق الأشياء. ففي الأيام الأخيرة جاء عهد تحولت فيه هذه الغابات إلى حقول منزرعة حيث نشأت مدن غنية على الجانبين، ثم تأسست الممالك التي كان لها صلات مع أعظم دول العالم، ومع ذلك فقد ظل قلب الهند حتى في أروع أيام رخائها المادي يتلفت في عبادة إلى المثل الأعلى الأول الذي كان يهدف إلى تحقيق الذات، وإلى توفير الحياة البسيطة في صوامع الغابة، وظل هذا القلب يستمد أعظم وحيه من الحكمة المختزنة هناك.

لقد عقد طاغور فصلا قيما في كتابه « سادهانا » بعنوان « الفرد والعالم »

كشف لنا فيه عن أسرار هذه الحضارة، حضارة الغابة، وكيف استطاعت هذه الحضارة أن تحرر العقل من سلطان المادة، وأن تجعله ينمو مع ما ينمو حوله من عناصر الطبيعة. بينما اعتبر الغرب أن من دواعي فخره أن تكون له اليد الطولى على الطبيعة، وأن يسخرها لمنفعته، كما لو كنا نعيش في عالم عدواني، حيث يجد الإنسان لزاماً عليه أن يستخرج كل شيء يريده عن طريق إخضاع الأشياء لنظام غير طبيعي، ذلك أن إنسان المدينة يوجه تيار فكره ويركزه نحو حياته الخاصة وأعماله. وهذا يولد بدوره انفصالا غير طبيعي بين الإنسان والطبيعة التي هي صدر الأم الذي يُريح عليه الإنسان رأسه.

أما في الهند فإن وجهة النظر مختلفة، ذلك أن الإنسان يؤلف مع العالم حقيقة واحدة كبيرة. فإننا لا نستطيع أن نحقق الصلة بيننا وبين ما يحيطبنا إذا كان ما يحيطبنا غريباً عنا كل الغرابة. إن الشعور السائد في الغرب هو أن الطبيعة هي هذا الجزء الجامد من الوجود الذي يشتمل على الوحوش والجمادات. ومن ثم فإن هناك فاصلا لا يحسب حسابه فيما يتعلق بنقطة البداية التي تبدأ عندها الطبيعة الإنسانية، وتبعاً لهذه النظرة فإن كل ما هو منحط في سلم الكائنات هو مجرد طبيعة، وأن كل ما هو موسوم بالكمال العقلي والخلقي هو وحده الطبيعة الإنسانية. ومثل هذا كمثل من ينظر الى البرعم والزهرة باعتبار أن كلا منهما يرجع الى مبدأ يناقض الآخر تماماً. أما العقلية الهندية فلم تشعر بأي تردد في الاعتراف بقرابتها الوثيقة بالطبيعة، وبالعلاقة غير المقطوعة بين الإنسان وغيره من الكائنات.

هذه الوحدة الأساسية لفكرة الخلق لم تكن مجرد نظرة فلسفية وجدت في الهند، بل لقد كان هدفاً من أهداف حياتها أن تحقق هذا التآلف الكبير بين الإنسان والوجود، لا بمجرد الإحساس وحده، بل بالإحساس والعمل حتى تولد هذا النوع من الإدراك الذي يجعل لكل شيء معنى روحياً. فالأرض والماء والنور والثمار والأزهار ليست مجرد ظاهرات طبيعية يستفيد منها الإنسان حتى إذا بطل نفعها بطل التفكير فيها. فكما أن كل نغمة من نغمات السيمفونية ضرورية لبلوغ كمالها فكذلك كل ظاهرة من هذه الظاهرات ضرورية للوصول إلى الكمال العام. فقد أدركت الهند بفطرتها الطبيعية أن حقيقة هذا العالم موضوع بالغ الأهمية يدعونا إلى أن ننشيء علاقة واعية بيننا وبين هذا العالم، وألا تكون صلتنا به مجرد صلة الاستطلاع العلمي

أو المنفعة المادية ، بل الصلة التي تقوم على الحب مع قدر كبير من الشعور بالفرح والسلام.

هذا هو الأصل الذي تقوم عليه فلسفة طاغور الشعرية، وهو الذي يفسر لنا أصالة هذا الإنتاج الفني. فإن الصبر على استكناه أسرار الطبيعة هو عود الثقاب الذي يضيء روح طاغور الشاعرة.

وليست صلة طاغور بهذا العالم هي صلة المتصوف الزاهد في الحياة والمتشائم بها والراغب عما فيها من متع وجمال، بل هي صلة رجل لا يقل حبه لهذه الحياة عن حبه لخالق هذه الحياة. إنه، كما قال عنه أحد البنغاليين، أول قديسينا الذي لم يرفض أن يعيش، بل لقد تغنى بالحياة نفسها وهذا هو السبب في أننا نمنحه كل حبنا.

وهذا المفهوم الأخير يفسر لنا كثيراً من شعر الحب الإلهي عند طاغور، فإن شعر طاغور في الحب قد أخذ صورة من حياة العشاق، ومن حركات هذه الحياة وظروفها. فهذه الفتاة التي تبحث في سريرها عن وريقات الزهر التي انفرطت من العقد الذي يحلى عنق حبيبها، وهذه العروس التي تترقب عودة سيدها إلى بيته الخالي هي في الواقع صورة صادرة من قلب يتجه نحو الله ولكنه في نفس الوقت يعيش معنا في الأرض. ويجد العاشقون في قصائده حياتهم وعواطفهم. وثمة صور أخرى ترمز إلى حالات الانفصال والاتحاد لهذا القلب، مثل صور الأزهار والأنهار وتفتح الصدفة عما فيها، وحرارة يوليه المحرقة مع مطرها الغزير، ثم صورة الرجل الذي يجلس في زورقه في النهر ينفخ في نايه هي صورة شديدة الشبه بهذه الشخصيات المليئة بالغموض والتي نراها في بعض اللوحات الصينية، إنها قد ترمز للإله ذاته.

ومن قصائده في الوحدة الروحية هذه القصيدة التي هي إحدى أغانيه من كتاب gitanjali أو القربان الشعري

« يا إلهي إننى لا أعرف كيف تغني

إننى أستمع إليك في دهشة صادقة

وعندما تنير العالم أضواءُ موسيقاك،

وتتجاوب السماواتُ أنفاسَ أنغامك،

وينساب جدول ألحانك المقدسة عبر الصخور ويمضي منطلقاً،

يهفو القلب إلى ترديد أغانيك.

ولكن هيهات. . هيهات أن يجد له صوتاً

إنه قد يستطيع أن يتحدث إليك. . ولكن حديثه لا يتحول إلى غناء.

فماذا أصنع يا إلهي. . ماذا أصنع. وقد وقع قلبي أسيراً

في نسيج موسقاك اللامتناهي - يا إلهي»

إن هذا اللون من الشعر يخفي وراءه حقيقة جديرة بالذكر وهي أن عاطفة الحب التي يشعر بها الإنسان نحو خالقه إنما تتسرب إلى نفوسنا خفية عندما نتصل اتصالا مباشراً بالطبيعة. فإذا رجع الإنسان إلى حياته اكتشف أن المتعة التي يحسها أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل، وأن النشوة التي تتملك نفسه عند وقوفه منفرداً في قمة جبل وأن هذا الدعاء الغامض الذي يشتمل على الإنسان وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه هو الذي يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تدفىء القلب وتتجه نحو الله. والتي يقول عنها طاغور:

« تدخل القلب دون أن أدعوها إليه كأي عابر سبيل مجهول لي

لأنك أنت يا إلهي قد ختمت بخاتم الأبدية على هذه البرهة الخاطفة »

ولطاغور في الموت معان بالغة التأثير فنحن نعلم أننا فى النهاية لا بد أن نهجر هذا العالم، أو كما يقول طاغور نفسه « لا بد من يوم تحييني فيه الشمس وهي غاربة تحية الوداع الأخيرة». ولكن من هؤلاء الذين يقرأون كثيراً من الشعر، ويشاهدون كثيراً من لوحات الفن ويستمعون إلى كثير من الموسيقى، من هؤلاء قد ودع هذا العالم كما ودعه طاغور في قوله:

« ها قد منحت أجازتي

فقولوا لي وداعا أيها الأخوة

إنني أنحني لكم جميعاً ثم أمضي إلى سفري

إننى أرد لكم مفاتيح بابي

وأستغنى عن كل مطلب من مطالب داري

زودوني بآخر كلماتكم الطيبة

فقد كنا جيرانا لمدة طويلة وقد منحتموني أكثر مما أعطيتكم.

والآن وقد أشرق الفجر وأطفىء المصباح الذي كان ينير ركني المظلم جاء من يدعوني. وها انذا على استعداد للرحيل.

ها قد منحت إجازتي

فقولوا لي وداعا أيها الأخوة... »

إن ائتلاف طاغور مع الطبيعة هو الذي جعله يجد نفسه فيبسط ولايته عليها، وهو الذي جعله يدرك أنه على قدر ائتلافنا مع موجودات هذا العالم ننال لذة التعرف على أسرارها، ونصيب متعة روحية تصبح طابع أدبنا وفنوننا وفلسفتنا.

لورد بايرون والمنهج النفسي

ألقى، منذ بضعة أعوام في الأكاديمية البريطانية، مقال ممتاز عن الشاعر الانجليزي المعروف لورد بايرون. ومنذ سنوات أخرجت مطبعة اكسفورد هذا المقال.

ويزعم «جون وين JOHN WAIN» أن هذا المقال لن يظفر بعد طبعه بجمهور كبير من القراء، ذلك أن الذين اعتادوا القراءة عن اللورد بايرون كانوا دائما أمام نوع واحد من الكتب، ذلك النوع الذي يتناول الكلام عن شخصية اللورد بايرون وعن أخلاقه ومغامراته وحبه. فثمة مئات من الكتب مكدسة على رفوف المكتبات الكبيرة جميعها عن اللورد بايرون، وقليل جدا منها يتناول شعره بالتحليل والدراسة، وأما معظم هذه الكتب يتخذ شعره مجرد وثيقة تلقي بعض الضوء على حياته الخاصة وسلوكه. تماماً كما يكتب أحد الناس تاريخ حياة رجل من رجال السياسة، ويرجع في ذلك إلى مذكراته ورسائله الخاصة ويومياته. هذا النوع من الكتب هو الذي اعتاد عليه قراء بايرون، ومن أجل هذا أشفق الناقد جون وين على هذا المقال العظيم الذي كتبه الاستاذ Robson بعنوان (بايرون الشاعر)، فقد قدر لهذا الكتاب الا يقبل عليه الناس كما اعتادوا أن يقبلوا على ما يكتب عن شخصية اللورد بايرون الأسطورية. فقد نسج الناس حول هذه الشخصية من الأحداث ما جعلها أشبه بشخصية أبي نواس الشاعر العربي. فقد استهوى الناس ما في حياته الخاصة من مجون وشذوذ، فأكثروا الحديث عنها بدرجة أنست الناس شعره وهذا هو ما حدث مع لورد بايرون، فقد كان ما يروى عن حياته وحبه أشبه شيء بقصص المغامرات المثيرة التي جذبت أذهان الناس، وصرفتهم عن دراسة شعره. فلو أننا كنا نعلم القليل عن حياة بايرون كما نعلم القليل من حياة شكسبير، لاعتبر اللورد

بايرون من درجة الشعراء الكلاسيكيين، ومن نوع متميز تبرزه لنا الدراسة النقدية التي لا تعتمد على مغامرات حياته بقدر ما تعتمد على شعره.

ومن القراء من يعتقدون أن النقد الأدبي ليس فرعا أصيلا من فروع نشاط الإنسان، وإنما هو مجرد حذلقة من طائفة من الأدعياء، كل همهم أن يخلقوا شيئاً من لا شيء. مثل هؤلاء القراء الذين لا يؤمنون برسالة النقد الأدبي لن يقتربوا من مقالة مستر روبسن عن بايرون، لأن أول ما يميز هذه المقالة عن غيرها أنها موجهة في الواقع إلى القارىء الذي يؤمن برسالة النقد الأدبي من حيث كونه نشاطا إنسانيا معترفا به، له وجوده وله وظيفته التي يؤديها في حياتنا. وهذا هو ما يجعل مقالة مستر روبسن مثيرة للغاية. ذلك لأنها لو قورنت بكل الدراسات النفسية والتاريخية التي تتعقب الغريب والشاذ من حياة هذا الشاعر لاعتبرت مع ضآلة حجمها العمل النقدي البحت وسط هذه الرفوف من المجلدات. فليس في هذه الكتب غير عبارات نقدية متناثرة يجدها القارىء من وقت لآخر، مثل الأقوال التي جاءت على ألسنة جوته وأرنلد، وت. س. اليوت. فمثل هذه الأقوال التي يذكرها هؤلاء النقاد باعتبارها أحكاما على شعر بايرون تعتبر في هذه المؤلفات بمثابة دفاع يدفعون به التيار الجارف لشخصية بايرون.

أما مستر روبسن فإنه على العكس من هؤلاء جعلنا لا نشك في أن التقدير الذي نحتفظ به لبايرون إنما يرجع إلى القيمة الفنية التي يشتمل عليها شعر بايرون. وقد عالج مستر روبسن بصفة خاصة مشكلتين من مشاكل الإنتاج الشعري وهما ينصرفان إلى الشعر عامة والى شعر بايرون خاصة. وهما ظاهرتا الإخلاص والجدية. وموضوع الإخلاص وما نسميه نحن الصدق في الشعر موضوع يفضل بعض النقاد أن يضعه بين قوسين، لأنهم يعتقدون أن القارىء العادي لن يستطيع أن يقدر كمية الإخلاص أو الصدق في أي عمل من أعمال الفن. إن مثل هذا القارىء بطبيعة الحال سيعتبر أي شيء صادقاً ومخلصاً طالما كان هذا الشيء يثير في نفسه المتعة، وعندئذ تصبح كلمة (صادق) في التعبير الفني مساوية لكلمة (مقبول). ولكن مستر روبسن يعتقد أن كثيرين ممن طالت حياتهم في دراسة الشعر يستطيعون أن يفرقوا بين

الكلمتين السابقتين. إن كل ما يندرج في تعبير الصدق في شعر بايرون هو كل ما تناول فيه الشاعر موضوع الانفصال الذي تم بينه وبين زوجته.

يقول مستر روبسن معلقاً على هذا الشعر: « إن بايرون يبدو في هذا الجزء من شعره مضطربا عميق الاضطراب بدرجة لاتظهر في شعره المبكر، وليس من شك في أنك ستجد في بعض ما تقرأ من هذا الجزء شيئاً من التظاهر والصنعة مثل ما أنت واجد في أشعار الحب الأخرى. غير أننا نستطيع أن نسجل على الشاعر أنه كان واعيا بملامح التجربة التي يعانيها، وأنه أضطر أن يفصح عنها في وضوح جعلها تظهر أبرز من سواها. عندما نواجه بمثل هذا الشعر عند بايرون لا نستطيع أن نسميه شعراً غير صادق. وإلا فاننا مضطرون أن نراجع من جديد مفهومنا لكلمة الصدق الفني» .

والموضوع الآخر المرتبط بهذا الموضوع « ولكنه يبدو منفصلا في شعر بايرون هو موضوع الجانب الجاد من شعره، فقد كتب شعراً كثيراً خلط فيه بين ما هو سطحي، وبين ما هو عميق. بين ما هو جادوبين ما هو ساخر. والصعوبة في شعر من هذا النوع هي صعوبة تقع على القارىء الذي عليه أن يفهم من سطر إلى سطر النغمة التي تسيطر على الشاعر. فإن كثيرين من النقاد يهاجمون شعر بايرون لا لشيء إلا لأنهم عجزوا عن فهم السخرية الكامنة في بعض أبيات شعره، وثمة شعراء في عصرنا هذا ينتمون إلى هذا النوع نصف الجاد من أمثال مستر ديرل Durrell ومستر أودين Auden وهم يعجبوننا لهذا الغرض. وإذا كان بايرون أجود من هؤلاء في هذا الضرب من الشعر فما ذلك إلا لأن بايرون كما يقول مستر روبسون كان عنده ما يسميه بالرقابة الشعرية. وهي العنصر الذي يفتقده المعاصرون من الشعراء نصف الجادين، فقد كان بايرون يعرف ما يصنع، وكان يدرك في أي لحظة أجاد هو أم هازل؟ إن مثل هذا الاتجاه في معالجة الشعر ودراسة قضاياه ومشاكله وعلى الأخص ما كان منها معقداً أو صعباً هو الذي يجعل مقال مستر روبسن مقالا قيا أصيلا في عملية النقد الادبي.

عودة ربيكاوست إلى النقد

كتب ريموند مورتيمر Raymond Mortimer مقالا عن الكاتبة المعروفة « ربيكاوست Rebecca West بمناسبة ظهور كتاب جديد لها في النقد الأدبي، وهو الموضوع الذي بدأت به نشاطها الفني، ثم حادث عنه فترة من الزمن، وها هي ذي اليوم تعود إليه. وعنوان هذا الكتاب «البلاط والقلعة» وفيه تتناول الكاتبة موضوع تداخل المثل السياسية والدينية في الأدب الإبداعي.

وتقول الكاتبة في كتابها إن أي عمل أدبي عظيم لا بد أن يتضمن رأيا في المشكلة التي تهمنا جميعاً، وهي هل هذا العالم الذي نعيش فيه عالم خيرٌ أم شرير؟ لقد رأى بعض الفلاسفة المعاصرين أن العالم يمكن وصفه بأنه خير وشرير في وقت واحد، أما كاتبتنا فلم تكتف برأي المعاصرين من الفلاسفة، وإنما أرادت ان تتبع أعمال مجموعة من كبار الكتاب في عصور مختلفة لنكتشف وجهة نظر كل منهم فيما يتعلق بموقف البشرية من هذا العالم. وانتهت في دراستها الى أن فليدنج Filding وسكوت Scott ، وجين أستن Jane Austen وإميلي برونتي، وديكنز، وجورج إليوت، وميرديث Meredith ، وهاردي. يعتبرون جميعاً بلاجيين نسبة إلى مذهب بلاجي الذي سيأتي الكلام عنه فيما بعد، أما شكسبير فهو من المؤمنين - في رأي الكاتبة - بالخطيئة الأولى Origin Sin : وكذلك كان كونراد K, Conrad وكافكا Kafka .

ولما كانت ربيكاوست قد ولدت وتربت في اسكتلندة، فإنها لم تسمح لنقائص التربية الانجليزية التي تجعل الانجليز غرباء عن مبادىء العلوم الدينية، لم تسمح لهذه النقائص أن تؤثر في نشأتها وتربيتها. ولا بأس هنا من أن نخاطر بتعريف بعض المصطلحات التي تردد استعمالها في غير موضع من كتابها.

فالخطيئة الأولى هي الوصمة التي حملها الإنسان عبر الأجيال منذ آدم إلى اليوم. فلو أن آدم لم يعص الله خالقه لكنا الآن جميعاً خالدين، ولكنه عصى ربه، فأراد الله أن يعاقبنا جميعاً على خطيئته، ونحن نعتبر شركاءه فيها لمجرد أننا ننحدر من نسله، وترجع هذه العقيدة الرهيبة إلى ما قاله القديس بول، وإلى ما كتبه القديس أوجستين. أما الكنيسة الكاثوليكية فقد وجدت نوعاً من الخلاص من إثم الخطيئة الأولى، وذلك بتعميد الطفل أو تنصيره حيث يتخلص بعدها من جريرة آدم. فلا يحاسب الإنسان المسيحي بعد هذا التعميد إلا على الخطيئة الفعلية التي يقترفها في حياته وباختيارة، ذلك أن الله قد منح الإنسان الإرادة الحرة، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نفعل الخير إلا بفضل عونه ومساعدته.

هذا ما تراه الكنيسة الكاثوليكية، أما لوثر وكالفين Calvin فليس عندهما شيء من هذا. أنهما يرفضان أن تستطيع الإرادة الحرة وقوة التنصير أو التعميد التي تقوم بها الكنيسة الكاثولكية أن تطهر الإنسان من خطيئته الأولى التي لا يمكن محوها. فقد قال لوثر وكالفين بأن جميع من انحدروا من سلالة آدم مخطئون بالضرورة، ومهما يفعل الإنسان من خير، ومهما يأت به من فضيلة لا يصلح وسيلة لمحو ما يحمله من وزر الخطيئة الأولى. أما البلاجيون فهم القوم الذين ينسبون إلى بلاجيس Pelagius، والذي ورد ذكره في أول هذا المقال، وهو رجل بريطاني عاش في القرن الرابع الميلادي، وكان يقول ليس ثمة شيء يسمى بالخطيئة الأولى. ويعتقد أن الله لا يعاقب الإنسان لمجرد كونه من سلالة آدم، فليس عدلا أن يؤخذ الإنسان بجريرة غيره، وليس استعدادنا للخطيئة الفعلية في حياتنا على الأرض يرجع إلى عصيان آدم لربه. إنما ميلنا للخطأ هو نتيجة طبيعية لكوننا بشراً. وكذلك الأمور في ميلنا للفضيلة. والإرادة الحرة هي التي تمكننا من اختيار أحد الأمرين، ونحن مسؤلون عن أفعالنا سواء أكانت آثمة أم خيرة. هذه التعاليم التي تنسب الى Pelagius بلاجيس لم تلبث أن حكم عليها بالهرطقه، ولم تعمل بها أى كنيسة على الرغم من أن كثيرين من المسيحيين في نظر كاتب المقال يوافقون على ما يقوله بلاجيس، وان كان كثيرون منهم لم يسمعوا باسمه من قبل.

وإذا عدنا إلى الآنسة ربيكاوست وموقفها من شكسبير رأينا أنها تعتقد أنه أراد أن يصور هاملت في صورة الإنسان الشرير القاتل البليد الإحساس، وفي صورة الأناني الذي لا يقدر على الحب، ولا يعترف بالإساءة إلا إذا كانت موجهة إليه، وزعمت الكاتبه أن رواية هاملت قد أساء الدارسون والممثلون قراءتها وفهمها في أجيال متعاقبة، لماذا؟ لأن تشاؤمها الزائد عن الحد لا يعقل أن يكون مقبولا. إن رواية هاملت «كالفينية» نسبة إلى كالفين حين تزعم أن الإنسان مشلول الإرادة أو هو مسلوبها تماماً. وهذا هو اتجاه جوته في فهمه لهاملت، واتجاه كولردج Goleridge الذي ضلل الكثيرين عندما رأى في شخصية هاملت ما في نفسه هو من خير، وتردد، ومماطلة وتسويف والحقيقة أن كثيرين من عشاق شكسبير لم يستطيعوا أن يقاوموا إغراء الملاءمة بين أفكارهم وكلماته.

ومهما يكن من شيء فإن الكاتبة ربيكاوست أخلافية متعصبة لمذهبها. وهي دائماً في بحث عن الدليل الذي يثبت وجود الفساد في الطبيعة البشرية، وخلاصة ما يقال عن كتاب ربيكاوست الجديد أنه محاولة أسرفت في تعقب الأفكار الدينية والسياسية في الأدب، الأمر الذي جعل الكاتبة تضطر أحياناً إلى البحث عن الأدلة التي تخدم القضية التي تسعى إلى إبرازها، وهي في سبيل ذلك قد تهمل جانب الاعتدال، أما فيما عدا هذا فالكتاب على صعوبته وجنوحه أحياناً إلى التناقض يعتبر من أكثر كتب ربيكا تعبيرا عن قدرتها على التعمق والفهم.

التاريخ والمذهب الانساني

تناول المقال الرئيسي في الملحق الأدبي لجريدة « التايمز » موضوعاً طريفاً بعنوان «التاريخ والمذهب الانساني» History and Humanism أشار كاتب المقال فى بدايته إلى المناسبة التي دفعته للكتابة في الموضوع وهي محاضرة الأستاذية التي ألقاها الأستاذ هيو تريفون روبر Hugh Trevon Roper بمناسبة تقليده منصب الأستاذية في جامعة أكسفورد، وهي عادة جرت عليها كثير من جامعات العالم ومنها بعض جامعاتنا المصرية، وتقضي هذه العادة بأن يلقي الأستاذ محاضرة في موضوعه الذي تخصص فيه، وذلك عقب حصوله على كرسي الأستاذية، وقد كانت محاضرة الأستاذ تريفون روبر بعنوان « التاريخ في نظر المحترفين والعامة » وقامت جامعة أكسفورد بطبع هذه المحاضرة، ولعل الكثيرين من المثقفين يذكرون الأستاذ « تريفون روبر » فهو صاحب كتاب « هتلر في أخريات أيامه » ذلك الكتاب الذي سافر من أجله الى ألمانيا في الأيام الأخيرة ليسجل بنفسه من واقع الحياة هذه الحقبة التاريخية من حياة هذا الرجل الذي لعب دوراً كبيراً،لا في تاريخ المانيا وحدها بل تاريخ العالم.

ولعل كتاب هتلر في أخريات أيامه من الكتب القلائل التي حظيت بانتشار واسع النطاق، فقد طبعت منه ملايين النسخ تخطفتها الأيدى في لهفة منقطعة النظير، وقد نال هذا الكتاب إعجاب الناس لأنه لم يكن تاريخاًفحسب،وإنما كان إلى جانب ذلك قصة ممتعة جمعت إلى دقة المؤرخ قدرة الكاتب على التصوير والتشويق.

والآن وقد أخرجت المطبعة لهذا المؤرخ الكبير محاضرة الأستاذية التي عنوانها (التاريخ في نظر المحترفين والعامة) يجد صاحب المقال الرئيسي في الملحق الأدبي

لجريدة (التايمز) الفرصة مواتية للحديث عن كتابة التاريخ، وهل يعتبر التاريخ علماً من علوم الإنسانية التي تحتاج إلى قدر من ملكة التخيل؟ أم هو علم من العلوم المضبوطة كالرياضيات والطبيعيات؟.

أما أستاذ التاريخ تريفون روبر فيقرر أن التاريخ علم من العلوم الإنسانية، غير أنه لسوء الحظ قد انحرف مع غيره من العلوم الإنسانية إلى تيار خطير يقود إلى الانتحار، هذا التيار هو محاولة تحويل العلوم الإنسانية بصفة عامة إلى العلوم المضبوطة التي تستبد بها دقة العلم وجفافه، بل لقد ذهب أستاذ التاريخ الى أبعد من هذا؛ فذكر أن هذا التيار الجارف قد طغى حتى على طلاب الفنون الذين أصبحوا في هذه الأيام ضحايا الشعور بالنقص، فهم أيضاً يوشكون أن يحولوا فنونهم إلى علوم مضبوطة، ويرى الأستاذ روبر أن الخطأ المثمر الذى يقود إلى معرفة أكمل خير من الخوف من الخطأ الذي يقود بدوره إلى الجفاف والعبودية، ذلك لأن أستاذ التاريخ الذي يخشى أن يقع في الخطأ، هو في الواقع رجل منع نفسه من الاستعانة بملكاته، كما حرم على نفسه استخدام وسائل المعرفة التي تأتيه من العلوم الأخرى ظناً منه أن هذا قد يودي بالحقيقة التاريخية أو يقلل من قيمتها، إن البحث التاريخي يجب أن يظل جديداً دائماً، وذلك بدوام الرجوع إلى الأصل مع تجنب النظرة التي هي وليدة فهم خاطيء للبحوث الأكاديمية.

والأولى بالبحث الأكاديمي التاريخي أن يخشى من شيء آخر هو أن تتغلب مهنة المؤرخ وصنعتة على خياله، وأن ينسى أن حالة المؤرخ الفكرية والعقلية لها أكبر الأثر في استخلاص الوثيقة التاريخية وإدراك مفهومها، وقد يكون أحد الطلبة الباحثين أقدر ذهنياً وعقلياً على تفسير الوثيقة وإلقاء الضوء عليها من غيره من الطلبة، فمن الباحثين من يصب كل محتويات مادته التي جمعها من بطون الكتب في أبحاثه العلمية بطريقة تجعل خيط الأحداث والحقائق غير متميز ولا واضح،وربما كان طالب البحث الذي تسقط منه بعض الوثائق أقل خطأ من الطالب الذي تنقصه القدرة على التمييز بين الوثائق فيختار منها ما هو أقل جدوى، ولا يفرق بين المهم والأهم.

إن بحوث التاريخ، سواء ما يتعلق منها بالدقائق الصغيرة وما يتعلق بالقضايا الكبيرة، تتطلب من الباحث قدراً من الخيال مثل القدر الذي تتطلبه علوم الإنسانية من باحثها.

والملاحظ أن القائمين على تربية أطفالنا، ووضع النظم لهذه التربية يشغلون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يناسب عقول الناشئين، وينسون شيئاً جوهرياً وهو تدريب ملكة التخيل عند هؤلاء، فإن رياضة هذه الملكة ودربتها وتمرينها الدائب المستمر هو الزاد الأول الذي ينبغي أن نعتمد عليه في تنشئة جيل من القادرين على التمييز والإحساس.

إن العلاقات الإنسانية تعتمد أكثر ما تعتمد على تربية هذه الملكة، ملكة التخيل التي لا يستغني عنها أي إبداع، سواء في ذلك الإبداع العلمي والإبداع الفني، ومن الغريب أننا أصبحنا في هذه الأيام نقلل من قيمة الخيال، فقد كثر كاتب القصة الذي لا يهمه من الأشياء إلا ما يمت الى واقعه هو بصلة وهو في ذلك أشبه بالفنان الذي يتطلب من النموذج الجالس أمامه أن يبقى ثابتاً جامداً لا يتحرك حتى يستطيع أن ينقل ملامح وجهه في خطوط متجمدة.

وعلى هذا الأساس، ولو سرنا في هذا السبيل فسيصل بنا الأمر إلى أن نعتبر المذكرة الإدارية الميتة، والتي يكتبها أحد موظفي الحكومة نموذجاً للكتابة التاريخية، ويستطرد كاتب المقال في السخرية فيقول: (إن الناس بدأوا بالفعل يتهامسون بأن موظف الحكومة سيصبح أحسن كاتب للتاريخ،أو على الأقل سيصبح الحكم الذي يحتكم إليه،لا لشيء إلا لأنه عاش في مكتب من مكاتب الحكومة فأصبح أقرب الناس إلى العمل الآلي، وأبعد الناس عن العمل الإبداعي الذي يحتاج إلى المخيلة. ومن الغريب أن أسلافنا المؤرخين قد فطنوا إلى هذا الأمر، أما نحن اليوم فنجد أنفسنا مدفوعين الى أن نجري مع التيار الذي يسير فيه العالم اليوم، وهو أن نعنى بالجانب العملي ونفضله على الجانب الخيالي. فنهمل على حساب ذلك أهدافاً أكبر من ميدان الدراسات التاريخية.

نشأة المسرح عند اليونان

من المتفق عليه بين النقاد ومؤرخي الآداب أن التمثيل عند اليونان القدماء قد نشأ نشأة دينية، وأن الشعر عندهم كانت تربطه بالدين روابط وثيقة، استطاعت هذه الروابط ان ترفع من شأن الشعر، وأن تجعل له عند الدولة وعند الناس أهمية وخطراً لم يحظ بمثلهما الشعر العربي، فلم تكن تربطه بالدين مثل هذه الروابط ولم تعن الحكومات الإسلامية بالشعر العربي عناية اليونان القدماء بشعرهم. ولعل نظرة واحدة إلى تدوين الشعر عند الأمتين اليونانية والعربية كفيلة بابراز الفرق الواضح بين تناول الأمتين للشعر. فقد وجد عند اليونان في بداية الأمر ما وجد عند العرب من الاعتماد على الرواية والذاكرة في تدوين أشعارهم، غيرأنهم ما لبثوا أن اكتشفوا قصور هذه الطريقة وتورطها في الخطأ. ورأى (سولون) الرواة ينشدون الألياذة والأوديسة بطرق غير منتظمة. فقد كان كل راوٍ من الرواة ينشد هاتين القصيدتين بطريقته الخاصة، وبشكل يخالف الآخرين. ووجد سولون أن الناس قد أخذوا ينشدون هاتين القصيدتين في أعيادهم الرسمية الدينية، فوضع قانوناً يقضي بألا ينشد الألياذة والأوديسة إلا بعد صدور نسخة رسمية بحيث يستطيع الرواة أن يجمعوا على إنشادها وطلب من (بزسطراط) أن يصدر نسخة مكتوبة من الألياذة، فجمع هذا عدداً عظيماً من الرواة وطلب إليهم تدوين القصائد فصدرت بذلك أول نسخة مكتوبة في تاريخ الأدب اليوناني.

مثل هذه الدقة لم تلاحظ عند العرب إلا في حالة واحدة هي تدوين القرآن. أما الشعر فلم تهتم الحكومات الإسلامية بتدوينه وجمعه. بل لقد كان ينصرف عنه بعض الخلفاء، حتى كان القرن الثاني والثالث للهجرة فظهرت بعض العناية وبعض

الدقة في تدوين الشعر. وأبى بعض الرواة أن يقبلوا ما ينقل إليهم من النصوص القديمة، وأخذوا يعرضونها على العلماء وأهل الثقة بالشعر، وأخذ العلماء أنفسهم يتخيرون. وكان تخيرهم يرجع في الغالب إلى حظ كل عالم من الهزل والجد، من الأمانة والانحراف. فذكروا أن أبا عبيدة وعمرو بن العلاء كانا أصدق من حماد وخلف. فلم يكن عمرو بن العلاء يقبل كل ما ينقل إليه على أنه جاهلي بل كان يتريث في مراجعة النصوص وتحقيقها.

وعلى الرغم من هذه الجهود التي بذلها العرب في تدوين أشعارهم القديمة فهي لم تسلم آخر الأمر من الاتهام، ولم تظفر بما ظفرت به دقة اليونانيين وحرصهم على أن يكون لديهم أصل واحد لأشعارهم التي كانت تنشر في أعيادهم وحفلاتهم كما تنشر الكتب المقدسة.

لم يقف اهتمام اليونان بأشعارهم عند ظاهرة التدوين وحدها، بل لقد ظفر الشعر في مدينة أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد باهتمام شعبي منقطع النظير ولعل أصدق مظهر له ملاعب التمثيل التي كانت أشبه شيء بملاعب الكرة في أيامنا هذه من حيث اهتمام الجماهير الشعبية بها وإقبالهم على مشاهدتها. والخوض في معارك نقدية حول لاعبيها.

وكانت القاعدة عند اليونان في أثينا أن يقدم كل شاعر من الشعراء عدداً من قصصه التمثيلية. ثلاث قصص من المآسي والرابعة بين المأساة والملهاة. وجرت العادة أن يقدم الشعراء هذه القصص إلى أحد أعضاء الحكومة الذي يقرأ هذه القصص ويفاضل بينها ثم يقرر ما يمثل منها وما لا يمثل. ومتى قررت المسرحية وجاء موعد التمثيل رأيت الجماهير تحتشد لرؤية المسرحية، وكان المسرح في ذلك الوقت يتسع لأكثر من خمسين الف متفرج يحضرون إلى الملعب أو المسرح من الصباح ويستمرون حتى المساء، حيث يخصص لكل شاعر يوم كامل يعرض فيه مسرحياته، ثم يحكم الجمهور في نهاية اليوم على الشاعر. وبحسب حكم الجمهور يعد الشاعر فائزاً، وقد تهمل قصص الشاعر إذا جاء ترتيبه الثالث.

وقد كان الجمهور كعادته في كل مجتمع، شديد التأثر بما يرى ويسمع، سريعاً في حكمه يتدفق حماسة حين يعجب بالقصة والحوار، ويصبح ساخطاً مزدرياً حين لا يعجبه ما يسمع وما يرى. وكثيراً ما كان يشتد سخطه بالممثل فيرميه بالحجارة أو يطرده. وكان من نتيجة ذلك أن أصبح الاعتماد على حكم الجمهور أمراً غير موثوق في دقته. فاحتاجوا إلى تعيين قضاة إذا انتهى التمثيل انتخب الرئيس الذي عهد إليه تنظيم الحفل والإشراف عليه عشرة من الجمهور بطريق الاقتراع، ثم يحلف القضاة يميناً بالعدل. ثم يصدر حكم القضاة ويكافأ الفائز الأول والذي يليه إجادة واتقاناً، أما الثالث فهو المغلوب الذي لا حظ له في المكافأة.

وهكذا نرى أن اهتمام اليونان بالشعر لم يكن اهتماماً عادياً. وإنما كان اهتماماً نابعاً عن عقيدة، فقد كانت تجمعات اليونان الغفيرة حول مسارحهم مظهراً وطنياً شعبياً ودينياً مقدساً، وجزءاً أساسياً من نشاطهم الفني والحضاري.

وقد علمتنا الأساطير اليونانية القديمة أن الآلهة عند اليونان كانوا كالبشر لهم حياتهم الخاصة. وقد كان كل إله يلقي في حياته من ألوان الخير والشر والنعيم والبؤس ما يحببه إلى الشعب. وكان اليونان إذا عبدوا آلهتهم حرصوا على أن يظهروا تأثرهم بما يملأ حياة الإله من خطوب فيفرح الشعب لما ينال الإله من نعيم، يحزن لما يصيبه من شقاء. وكان الطريق الوحيد الذي يظهر به الشعب حبه أو حزنه هو تمثيل حياة الإله.

وكان التمثيل في أول مراحله غناء خالصاً يتغنون فيه بأساطير الإله (باخوس) إله الخمر، والذي كان يرمز لتعاقب فصول السنة. وكانوا يقومون أثناء الغناء الجماعي بحركات تحكى حياة ذلك الإله. ثم انتقل الموقف من الحكاية إلى حوار يحكي القصة، حوار بين شخصيتين، ثم يتخلل هذا الحوار غناء الجوقة الذي يعلق على تلك الأحداث، وبذلك بدأت المسرحية القديمة تأخذ شكل الحوار والقصة والغناء الجماعي الذي يرأسه عازف الناي.

ثم استكملت بعد ذلك المسرحية بناءها المعروف فاصبحت تتألف من مدخل

ثم بعض الفصول وتتخلل الأغاني المواقف وتعقب عليها، حتى تنتهي المسرحية باغنية الخروج تنشدها الجوقة وهي منصرفة من المسرح.

وهكذا نشأ المسرح اليوناني الذي كان له تأثيره في مسارح الشرق والغرب والذي وضع أسسه المعلم الأول أرسطو في كتابه الشعر.

وليم بليك

لعل أبسط وصف نطلقه على وليم بليك William Blake هو أنه شاعر الرؤى والأحلام، وكونه كذلك يجعلنا نميزه ونفضله عن بقية الشعراء الأنجليز. أن لبعض الكتاب مثل تراهرن Traherne لمحات شعرية من نفس هذا الوادي، كما أن في بعض مقطوعات الشعر الانجليزي ما يمت إلى هذا اللون بصلة، ولكن وليم بليك كان الشاعر الوحيد الذي عاش في هذا العالم عالم الرؤى والأحلام. ولهذا السبب صعب على الناس فهم شعره، وليس من شك في أن الكثرة الغالبة من الناس لا يستطيعون تذوق الشعر، ولكنهم لا يمتلكون هذه الموهبة التي تنفذ إلى هذا الفن الشعري، وقد يجد الناس متعة في قراءة القصائد المسماة بأغاني البراءة لوليم بليك، ولكن عندما يصلون في شعره إلى الجوانب الغامضة يجدون أنفسهم قد ضلوا الطريق.

وعلى الرغم من أن بعض ما كتبه وليم بليك يشتمل على روعة الشعر فان كثيراً مما كتب ما يزال يحتاج إلى تفسير. ولعل أكثر الناس قدرة على إمدادنا بهذا التفسير هم الشعراء أنفسهم. ويرى الناقد ادوين ميور ان و. ب ييتس W. B. Yeats والشاعرة كاثلين رين Kathleen Raine كانا أقرب الناس فهما لهذا الجزء من شعر وليم بليك، وأنهما وصلا إلى تفسير يفوق كل الجهود التي قام بها الشراح الذين حاول بعضهم وضع تفسيرات يقصدون بها تحديد المعاني الغامضة في شعر هذا الشاعر، والتي تحتمل أكثر من معنى. وحاول البعض الآخر إرجاع هذه الصور الشعرية إلى حالات نفسية.

من هذه المحاولات محاولتان: إحداهما مجموعة دراسات لشعر وليم بليك وفنه

جمعتهـا ونشرتهـا فيفيان دي سولا Vivian de Sola وأطلقـت عليهـا إسـم (الـرؤيا الإلهية)، والمحاولـة الأخـرى كتـاب وضعـه جورج ونجفيلـد George Wingfield بعنوان «الرمز والصورة عند وليم بليك». في المحاولة الأولى أي في كتاب «الرؤيا الإلهية» مجهود يدل على ذكاء وصبر على الدراسة والبحث، وتجد في أول هذا الكتاب مقالتين للآنسة كاثلين رين أصابت فيهما كبد الحقيقة عندما حددت لنا منهج البحث في شعر وليم بليك، فقد قررت أنه بغير تفسير ديني أسطوري لا يستطيع قاريء هذا الشعر أن يدرك مغاليقه، كما أنها أرجعت معظم هذا الشعر إلى أصول قديمة. فلكي تفهم شعر وليم بليك لا بد أن ترجع إلى التراث الفكري المنحدر الينا من القديم، تماما كما تفعل عندما تدرس شعر شكسبير وهومير فعلى الرغـم من أن الأختـلاف واضح تماما بين شعر شكسبير وهومير وبين شعر وليم بليك فإن القدر المشترك بين هذين النوعين من الشعر هو ان كلا منهما يستمد مادته من تراث الإنسانية الفكري والأسطوري.

ومن ثم وصلت الآنسة رين Raine في بحثها إلى تقرير آن ما في شعـر وليم بليك من معان أسطورية ليست إختراعا بالمعنى الحديث للكلمة، بل إن جميع عناصر هذه المعاني الأسطورية قديمة على الرغم مما قد يبدو على مظهرها الخارجي من الجدة.

ومن بين العناصر التي كشفت عنها في دراستها لثلاث قصائد من شعر بليك عناصر ترجع إلى أساطير دينية تتصل بالأفلاطونية الحديثـة، ومـن بينهـا أسطـورة بيرسفون Persepbone التي ترمـز إلى هبـوط الـروح إلى الأرض، وحولهـا في هذا السجن أو الكهف المغلق، واعتبار الحياة التي يقضيها الإنسان على الأرض نوعاً من الحلم، هذه الأسطورة هي الخيط الذي لو تتبعناه في قراءتنا لكتب النبوة في شعر بليك لأمكننا أن ندرك الغامض من هذا الشعر. وفي كتاب الرؤيا الإلهية مقالات أخرى لغير الشاعرة كاثلين رين Kathleen Raine جميعهـا يدل على دراسـة جادة مضـنية، ولكنها لا تنتهي إلى نتائج مجدية بل أنها ربما أبعدتنا عن شعر الشاعر.

أما في كتاب «الرمز في شعر وليم بليك» فقـد استعـان المؤلف جورج وتجفيلد

الواقع محاولة ناجحة في الاقتراب من عالم بليك الذي يتمثل في رسومه وصوره، كما يتمثل في شعره، وفي الكتاب سبعة وسبعون رسماً جمعت من كتب بليك ومن مصادر أخرى. ولقد جاءت تعليقات جورج ونجفيلد على هذه الرسوم كاشفة لكثير من الغموض، ومعطية معلومات عديدة. غير أن أسلوب الكاتب قد امتلأ بكثير من مصطلحات وقوالب علم النفس التي قد تحقق راحة في نفس الكاتب، ولكنها لا تفتأ تثير كثيراً من القلق في نفس القارىء.فقد قال وهو في معرض الحديث عن صورة أرلنجتون كورت Arlington Court لوليم بليك. «أن المرأة أو الآلهة التي تركب عربتها وتعبر بها البحر إنما هي رمز للقوى الطبيعية الموجودة منذ البدء، والتي تستقر في العقل الباطن بما فيها من حركات غريزية نحو الاندفاع والسير».

وأخيراً لا بد من الإعتراف بأن الكثير من شعر وليم بليك وعلى الأخص القسم الذي يسمى «بكتب النبوة» غامض يحير الفهم على رغم ما فيه من غنى شعري، وربما يرجع الغموض فيه إلى أن الشاعر كان يعتمد على الإلهام أكثر مما يعتمد على الذاكرة، ففي شعر وليم بليك نزر يسير جداً من الذاكرة. وهذا النزر اليسير آت من عهد الطفولة، ذلك العهد الذي ترى فيه الأشياء جميعها وكأنها خالدة، فيغلب على الظن أن صور الأزهار والمياه والطيور التي تعطيك صورة وضاءة عن الطبيعة الحية، والتي تراها مبعثرة في خلال كتب النبوة قد تجمعت لدى الشاعر من عهد طفولته، لقد قالت الآنسة كاثلين رين إن «أغاني البراءة» عند بليك إنما تمثل الأبدية أما «أغاني التجربة» فتمثل حياة الروح على الأرض. ومع ذلك فشعر الأبدية عند بليك أسهل في الفهم من شعر الزمن.

أوجست سترنبرج

أصدرت سلسلة بنجوين Pengwin Books كتاباً يتضمن ثلاث مسرحيات للكاتب المشهور أوجست سترندبرج August Strindberg ، وبهذه المناسبة كتب الناقد الصحفى فيليب توينبي Philip Toynbee نقداً - في جريدة الاوبزرفر لشخصية الكاتب المسرحى المشهور واتجاهاته في الكتابة.

وخلاصة رأي توينبي Toynbee أن سترندبرج منذ أن اكتشف، وعرف في بلاده وخارج بلاده، لا يعبر إلا عن جانب واحد من الحقيقة، وإذا كان ثمة سبب لذلك فهو ان سترندبرج لم يكن في تكوينه العقلي والنفسي مثل جيته أو شكسبير أو تولستوي ، ولكنه بقي في كل أعماله نموذجاً من العباقرة ذوي العين الواحدة - إنه بوليفيمس Polyphemus المعذب يئن في كهفه.

ولد سترنبرج من أب من طبقة الأثرياء وأم خادمة. وكانت بداية طفولته تمهد لما أصابه من اضطراب في قواه العقلية فيما بعد، ولم يكن يتمتع من أمه بالحب الذي يشبع عواطفه، ولحقته بركات كل من فرويد وماركس في مهده وفي طفولته، وفي سن الثالثة عشرة ماتت أمه التي كان متعلقاً بها، وحلت محلها زوجة أب قاسية، أكدت كل ما هو معروف عن زوجات الآباء من قصص وأضافت إليه. وترسب ذلك كله في أعماق الفتى وهو في سني شبابه الأولى، وعانى في خلال حياته التى تدهشك لطولها، عانى الأدمان على شرب الخمر والإفراط في الاتصالات الجنسية، وتعرض في حياته لآلام الضمير والفقر والاختلال العقلي، كما أصيب بفشل في ثلاث زيجات. ثم مات بعد ذلك وسط تهليل المعجبين، ولكنه جاء تهليلا متأخراً فقد زاد إكبار الناس له في وقت لم يكن فيه محتاجاً إلى إكبار الناس. وعُظِّمَ بعد موته تعظيماً لم ينله إبسن

نفسه، ثم سقط في مهاوي النسيان والإهمال سنين طويلة. أما اليوم فإن شهرته تنال قسطا من التقدير والاحترام.

وسترنبرج، في رأي كاتب المقال، هو إلى حد كبير نتاج العصر الذي كان يعيش فيه. وليس يعني هذا أنه كان يكتب أو يعيش وفقاً للتيارات الفكرية التي كان يعيشها أو يعبر عنها المعاصرون له. وإنما المقصود هنا أنه كان في حياته وفي فنه أحد هؤلاء الرومانتيكيين المنكودي الحظ الذين لم تستطع الواقعية ان تخفي الطبيعة الحقيقية لصورهم. إنه في هذه يختلف قليلا عن إبسن، فقد كان إبسن رومانتيكيا في بعض الأحيان وواقعياً في أحيان أخرى. أما سترنبرج فقد كان دائماً رومانتيكيا حتى عندما يضفي على كتاباته ظلالا من الواقعية. فروايته المسماة « الانسة جوليا » مثلا تقع معظم أحداثها في مطبخ، وكثير مما جاء فيها متعلق بشخصية طباخ، ومع ذلك فإن قصة هذه السيدة الشابة نصف المجنونة التي تلقي بنفسها بين يدي خادم هي قصة رومانتيكية لحما ودماً

والبصيرة الرومانتيكية بصيرة ذات عين واحدة، ذلك أنها تؤثر المشاعر الحادة على المعنى الكبير الرحب المتسع. والمشاعر الحادة يمكن أن يحققها كبار الكتاب عن طريق !التأمل الناقد لجانب واحد من جوانب الحياة. صحيح إن سترنبرج قادر على كتابة أعمال ينتصر فيها الحب والأمل في النهاية مثل ما جاء في روايته المسماةEaster فقد جاءت نهايتها رائعة في تفاؤلها، بينما وصلت نهايات رواية الأب والآنسة جوليا الى قمة اليأس. ومع ذلك فإن تفاؤل سترنبرج في روايته المسماة إيستر لم يكن عن طبيعة فيه، ولكن لأن الكاتب حول الدائرة التي يعيش فيها ونظر بالعين الواحدة الى الحياة من الجهة الأخرى من الدائرة. ومهما يكن من شيء فإن هذا الاتجاه نادر في أعماله الفنية، يرجع إلى لحظات الحظ السعيد في حياته الخاصة. وأما الكآبة، وأما الظلمة، وأما اليأس فهي السمات الدالة المميزة لفن سترنبرج. وإذا انتقلنا إلى كاتب آخر مثل شكسبير فإننا نرى أنه إذا كان لم يكتب في حياته غير روايته Timon of Athens فسيظل يعتبر كاتبا عظيماً. إن رواية كهذه تظهر الى أي حد تختلف النظرة المتشائمة في الحياة من كاتب إلى آخر. عندما نقرأ أحسن ما كتب سترنبرج نشعر أننا

نساق نحو حقيقة واحدة مخيفة، ونجد أنفسنا مضطرين للتسليم معه بهذا اللون الواحد من الحقيقة.

وإذا كان الإنسان يقضي معظم حياته في ركود عاطفي فإنه عندما يتاح له أن يترك هذه الحالة من الركود فليس أمامه إلا أن يتحرك إما إلى السعادة وإما إلى التعاسة، إما إلى الحب وإما إلى الكراهية، إما إلى الرعب وإما إلى الشجاعة.

وهكذا يمكن أن يتجمع أمام كبار الكتاب خليط من العواطف الإنسانية المتناقضة، والعظيم من هؤلاء يستطيع أن يبرز لنا هذه العواطف جميعها، لا يكتفى بلون واحد منها وإنما يضع كلا منها بجانب الآخر. هذه هي البصيرة المزدوجة التي لا تكتفي بجانب واحد من الحقيقة والتي تبصر الأشياء بزوج من العينين لا بعين واحدة. مثل هذه النظرة هي التي نحققها في الفن، وهي تختلف كلية عن النظرة السطحية التي لا تنتمي الى عالم العواطف الإنسانية بقدر ما تنتمي إلى حالة الركود الرتيبة التي نعيش فيها معظم حياتنا.

إن سترنبرج ينظر إلى الحياة بنفس العمق الذي ينظر به شكسبير. غير أن سترنبرج لم يستطع أن يظهر لنا ما يرى في صورة مكبرة مركزة مثل ما فعل شكسبير في رواية هاملت، او في رواية العاصفة، فإنه في هاتين الروايتين يثير فينا عاطفتي الرعب والشفقة، وإذا كنا نشعر لهاتين بشيء من الارتياح فما ذلك إلا لأن هذه العواطف التي أراد لنا أن نشعر بها ما هي الا صورة مركزة غاية التركيز، بارزة غاية البروز لعواطف نشاهدها ونحققها في حياتنا اليومية، ومع ذلك فإن الصورة المتشائمة للحياة ليست دائما صورة مركزة، وكل الذي نستطيع أن نقوله: إن مرض سترنبرج النفسي قد كان وسيلة رائعة لكشف عن جانب واضح من جوانب الحقيقة.

وليم فوكنر

عُني النقاد في أكثر من موضع بالكتابة عن الكاتب الأمريكي المشهور (وليم فوكنر)، ويمتاز المقال الذي كتبه عنه الناقد (لامبرت) بنظرته الموضوعية تجاه إنتاج فوكنر القصصي، تلك النظرة التي أبرزت أخطاء فوكنر وعيوبه ووضعتها جنباً إلى جنب مع محاسنه وأفضاله.

يعتبر فوكنر في نظر لامبرت أعظم كتاب أمريكا المعاصرين على الرغم من موجات الهجوم التي يمكن أن يتعرض لها، فقد لامه الكثيرون على خطابه المبتذل الذي ألقاه عقب حصوله على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٤٩، كما شعر كثيرون بالحرج والخيبة عندما استمعوا إلى حوار مسرحيته (صلاة على روح راهبة) أثناء تمثيلها على مسارح انجلترا.

وليس هذا وحده هو ما يؤخذ على فن فوكنر فإن ثمة مآخذ أخرى تتصل باتجاهه في الكتابة، فكثيرون ممن قرأوا له تضايقهم حملات الكراهية والسخط التي يسرف الكاتب في توجيهها إلى بعض عناصر الفساد في المجتمع الذي يعيش فيه. إنه كان يطمع في أن يسود المجتمع الأمريكي نوع من التحضر الخلقي الذي يضفي على الإنسان ثوب الأرستقراطية والنبل، ولكن هذا الأمل لم يتحقق، فقد تدهورت الطبقة الأرستقراطية وانحطت عن المستوى الذي يطمح إليه الكاتب، بينما ارتفعت طبقة التجار العاملين إلى مستوى أعلى. وكان يرجع هذا الانحطاط إلى عنصر المرأة وعنصر الزنوج، وأسرف في هذا لدرجة كاد يفقد معها زمام نفسه، حتى أن القارئ ليجد نفسه مضطراً أن يقف عند بعض عباراته موقف الساخر، كما أن كتاباته أحياناً ما تذكرك بصناعة الساعات، وما فيها من مهارة ودقة تتطلب الكثير من اللف والتعقيد لدرجة قد يصعب على القارىء معها أن يتتبع سير الأحداث.

لم تنطفىء عبقرية فوكنر على الرغم من هذه المآخذ، فقد أشعلتها شرارة

الصدق التي هزت كيانه عندما رأى تعفن المجتمع الارستقراطي، وانهيار الأمل في تحقيق النبل الذي يسعى إليه. وزاد في اتساع رقعة الفساد والتحلل ما خلفته الحرب العالمية الأولى من شعور الاستهتار بالقيم والمبادىء الإنسانية، وانتشرت عدوى الاستهتار بين الناس حتى شبهها فوكنر بنار الجحيم التي تلتهم كل شيء.

ومن يقرأ كتبه واحداً بعد الآخر، يستطيع أن يطلع على بناء كامل لمنطقة شمال الميسيسبي وما في حياتها الاجتماعية من صور الجمع بين المتناقضات،كما تكشف هذه الكتب القناع عن كثير من علاقات الإنسان بأخيه وما تنطوي عليه أحياناً من انتهازية واغتصاب. غير أنه لم ينس في ثورة سخطه على البشرية أن يمجد الرجل البسيط المكافح، ولم يكن يخلو في تصويره هذا من قصد إنساني نبيل. ومن قصصه التي تتمثل فيها هذه الناحية الأخيرة قصته التي كتبها أثناء الحرب العالمية الأخيرة، تلك الحرب التي عانى من ويلاتها وأصيب بسببها في حادث طائرة بفرنسا، كتب عقب هذه الحرب قصته المسماة (أجر الجندي)، وفيها يحكي النهاية المفجعة لحياة جندي يعود إلى وطنه قتيلا. وفي قصة (الجلبة وسورة الغضب) التي اقتبس عنوانها من كلمات شكسبير الرائعة التي وردت في رواية (ماكبث)عندما صور شكسبير الدنيا بحكاية مليئة بالجلبة والغضب يحكيها أبله ولا تنتهي إلى شيء. يحاول فوكنر أن يحكي قصته هو الآخر على لسان أبله مستخدماً الحوار الدارج لكي يكشف به عن عنصري البراءة والفساد اللذين يمثلان في رأيه الطبقة الاجتماعية التي يحاول تصويرها.

وفضيلة فوكنر الفنية إنما تظهر في قدرته على النفاذ إلى مشاعر أفراد المجتمع على اختلاف مداركها العقلية، وفي إحساسه بما يعانونه من آلام الخيبة والفشل، كما تظهر براعته في قدرته على تحليل الانحراف الذي يصيب أفراد المجتمع الفاسد، هذه الفضيلة هي التي جعلته يتقدم جميع كتاب القصة في أمريكا اليوم.

ومن فوكنر ننتقل إلى شخصية تاريخية قديمة لعبت دوراً كبيراً في حياة الشعراء والكتاب على مر العصور، تلك هي شخصية كليوباترة ملكة مصر المعروفة فقد كتب Peter Green في جريدة الأوبزرفر/Observer مقالا عن دراسة جديدة كتبها أحد المؤرخين عن كليوباترة محاولا أن يخلصها من فوضى الدعاية السياسية التي شاعت أن

تستغل موقف أكتافيوس بعد انتصاره على زوج أخته أنطونيوس. في موقعة أكتيوم، الذي ساءه أن يرى قائدين من كبار قواد روما هما يوليوس قيصر، ومارك أنطونيوس يضعفان أمام حب كليوباترة. واعتقد أن مثل هذه المرأة توشك بفتنتها أن تخرب الامبراطورية. وأراد أن يشوه بدعايته السيئة من صورة كليوباترة، ولم يسكت عن ذلك الامبراطور أغسطس، بل استغل نفوذه في التأثير على شعراء البلاط الذين كانوا يحيطون بقصره، وجعلهم يصورون هذه الملكة في صورة امرأة غلبت عليها الدعارة الجنسية، وأفسدت بألاعيبها الروماني النبيل أنطونيوس، ورأى فيها بلوتارك Plutarch امرأة رائعة الجمال في حاجة إلى الحماية، وهبتها الطبيعة فائضاً من شهوة الحب المدمرة، ثم جاء شكسبير فأخذ رأي بلورتارك هذاوخلده في روايته. فلم يكن أمام الدارسين والرومانتكيين بعد ذلك إلا أحد أمرين. إما أن يصوروا هذا الجانب الساحر المثير من حياتها وإما أن يقتصروا على تجريدها من إنسانيتها.

إزرا باوند

منذ أكثر من عشرين عاما وجهت إلى الشاعر الأمريكي إزرا باوند تهمة الخيانة وصدر عليه الحكم بالإعدام، ولكنه نجا من العقوبة بعد أن ظهر من الكشف الطبي أنه لا يتمتع بكامل قواه العقلية، وأن هذا المرض يحول دون تنفيذ العقوبة، وأودع إزرا باوند، منذ ذلك التاريخ، في مصحة سانت اليزابث للأمراض العقلية بواشنطن

ورأت حكومة الولايات المتحدة أن تطلق سراح الشاعر بعد أن قضى اثني عشر عاماً في سجنه دون أن تتخذ نحوه أي إجراء قانوني آخر، وعلى أثر خروج الشاعر من المصحة التي كان حبيسا بها طوال هذه المدة، قام بزيارة أحد رجال الكونجرس الأمريكي الذي كان له فضل السعي في إلغاء حكم الخيانة الذي كان قد صدر ضد الشاعر، وكان أول تصريح نطق به لمراسلي الصحف قوله: لم أكن أتخيل مستر روزفلت من البلاهة بحيث يصدق في هذه الأذكايب التي زعمت أنه قد كان لى نشاط سياسي في إيطاليا أثناء الحرب الأخيرة. ثم عاد فتحدث عما سماه « بحفرة الجحيم »، يقصد المصحة التي كان يقيم بها فترة اعتقاله ـ تحدث عنها فقال. لقد كان عزائي الوحيد مدة إقامتي في هذه المصحة هو اعتقادي بوجود ١٦٠ مليون حالة جنون أشد خطراً من حالتي خارج المصحة. ويبدو من هذا التصريح أن الخصومة التي قامت بين الشاعر وبين بلده كانت ما تزال لها جذور عالقة بنفسه، بل إن كاتب المقال يعتقد أن الخصومة بين الشاعر الذي بلغ في ذلك الوقت الثالثة والسبعين من عمره وبين بلده ستظل متقدة حتى الموت.

وبعد، فما الذي حدث من هذا الشاعر حتى تغضب عليه بلده كل هذا الغضب؟ في أثناء الحرب العالمية الأخيرة عندما كانت جنود أمريكا تنبث في أماكن كثيرة من هذا العالم، سمع صوت إزرا باوند يحمله الأثير مصرحا بأن كل ما تصنعه أمريكا من إصلاح اجتماعي لا يتعدى أن يكون تعبيراً بالطاعة والولاء لكل من

موسوليني وهتلر، وأردف حديثه بقوله إنهما أي موسوليني وهتلر ـ هما قائدا أمريكا وزعيماها. سمعت أمريكا هذا التصريح من إزرا باوند فجن جنونها وأصابها الذهول. إذ كيف يمكن لشاعر وناقد وصفه T.S. Eliot بأنه أجود صانع للشعر وأن اكتشافاته الرائعة لتقاليد الشعر المنسية التي أهملتها عقول المعاصرين، قد أعادت الخصوبة لجيل بأكمله من الكتاب؟ كيف يصبح شاعر كبير مبدع كهذا مجرد بوق للنازية؟ من هنا نشأ الخلاف بين الشاعر وبين بلده، ومن أجل هذا اتهم بالخيانة ووضع في مصحة الأمراض العقلية اثني عشر عاماً.

أما الشاعر فقد ولد من أب كان يعمل في دار لصك النقود في فيلادلفيا. وفي هذه المدينة الوقورة نشأ إزرا باوند وذهب إلى الجامعة. وكان أبواه على قدر من الثقافة والعلم ومن أصحاب العقول الجادة. وكان إزرا خجولا في صغره مطيعاً وممتثلاً لما يلقى إليه من توجيه، على عكس ما يرويه هو عن نفسه من حكايات يثبت بها أنه كان طفلا ثائراً متمرداً. ولما جاء عام ١٩٠٩ كان إزرا باوند قد أتم نشر أول مجموعة من شعره، وكان قد أستقر به المقام في لندن. وفي سنة ١٩١٣ عندما ذاع صوت الشاعر وسمع في جميع أنحاء أوربا أصبحت انجلترا في نظره « تلك الجزيرة الصغيرة الغبية الباردة كلحم الضأن الميت » وانتقل بعد الحرب الأولى إلى باريس وبعدها رحل إلى ساحل الريفييرا الإيطالي.

وكان أحسن إنتاج إزرا باوند هو هذا الذي نشر له ما بين سنتي ١٩٠٨، ١٩٢٠ وفي هذه المدة أخرج تراجمه الحرة من الأدب الياباني والصيني والبروفنسالي والإيطالي واللاتيني

وباوند أحد الأدباء الثوريين، بل لعله أشهر ثوار هذا القرن على الإطلاق. وكانت ثورته كثورة غيره من زعماء الحركات الأدبية، اعتمدت كغيرها على استعادة التقاليد القديمة وتنميتها، فبعد الحرب العالمية الأولى كان الشعر الانجليزي والأمريكي يعاني من حالة الركود، ومن السهولة في الأداء والمضمون الشعري حتى ليكاد يتسم بالفقر في المعاني والعقم في الإبداع، فكان أول شيء طالب به باوند هو العودة إلى الماضي بروح جادة وشاعرة حتى يمكن الظفر بشعر جديد. ولم يقصد

بالعودة إلى الماضي الرجوع إلى الرومانسيين، بل الرجوع إلى أمثال دانتي وكافالكانتي « Gavalcanti ».أما شعره هو فإنه ما كاد يتخلص من تأثير برونـنـج Browning والنهايات الميتة لحركة المصورين Imagist Movement حتى اكتسب القوة وسعـة الخيال مع البراعة في الصنعة. وقد تحرر من كثير من القيود مع التزام نظام لشكل القصيدة لا يحيد عنه، أما موهبته التي تثير الإعجاب حقيقة فهي في قدرته على أن يأخذ كل ما يحتاجه من أساتذته القدماء، وبخاصة المعاني الغامضة التي يفسرها هو لنفسه التفسير الخاص، ثم يستخدم اكتشافاته هذه في خلق شعر انجليزي جديد.

ولكن إزرا باوند لم يكتف بأن يكون أستاذاً مرموقا في ميدان الشعر والنقد فحسب، بل أراد في السنوات الأخيرة أن يجعل من نفسه مصلحا اجتماعيا واقتصاديا. وأصبحت كلمة «الربا» لا تفارق كتاباته سواء ما كان منها بالشعر أو بالنثر حتـى أصبحت معنى مجرداً يرمز لشيء في نفسه. وفي قصيدة له، عنوانها «بالربا» يقول:

«بالربا لا يحمل الصوف إلى السوق»

«ولا تعطي الأغنام ربحاً، الربا وباء يقتل الماشية»

« إنه يجعل الإبرة في يد العذراء بليدة لا تعمل »

« ويعوق غازل النسيج الماهر ويوقف ذكاءه »

ولما كانت صرخات إزرا باونـد الاقتصـادية لم تقابل من كثـيرين بالعنـاية والاهتمام فقد أصبح باوند المبشر بسياسته الاقتصادية هذه يعيش حانقاً مغيظاً في برية منعزلة من صنع نفسه، وبدأت عواطفه تتخذ أشكالا غريبة في نظر مواطنيه، وعلى الخصوص عندما أعلن نفسه معادياً للديمقراطية.

ولكن إزرا باوند برغم ما يصفه به مواطنوه من انحراف وشذوذ، وبرغم ما يتعرض له من هجمات الخصوم فهو ما يزال يحتفظ لدى كثيرين من متتبعي إنتاجه الأدبي بالتقدير والحب.

فرانسوان ساجان

إن الشيء الطبيعي في أي باليه أن يقرن اسمه باسم الموسيقار الـذي وضـع موسيقى هذا الباليه أو باسم الراقصة التي تؤدي الـدور الأول فيه، ولـكن باليه: « الموعد الذي لم يتم » والذي عرض في لندن منذ أعوام، ثم طوف بعد ذلك في نواحي العالم المختلفة، يشذ عن هذه القاعدة، ذلك أن اسم هذا الباليه لا يقترن باسم مؤلف موسيقاه، أو باسم راقصته الأولى، وإنما يقترن باسم فنانة كانت وقتئذ في الثانية والعشرين يقال إنها مؤلفة القصة، هذه الفتاة هي فرانسواز ساجان فتاة فرنسا الأولى ومن أشهر كتابها المعاصرين. والواقع أن فرانسواز ساجان لم تكتب قصة هذا الباليه فقد كان ما عملته أن وضعت هي بذور الفكرة التي تقوم عليها القصة، وكان ذلك وحده كافيا أن يضفى على العمل كله هالة من الشهرة والامتياز. ولا غرو فقد بلغت فرانسواز ساجان في سن الثانية والعشرين ما بلغه فولتير في سن الثانية والثمانين من الشهرة وربما أكثر. وليس يعني هذا أن شهرة ساجان سوف تستمر على هذا الحال مدى الحياة، فقد تتبخر هذه الشهرة في سن الثانية والثلاثين، بل ربما نسي اسمها تماماً قبل ان تصل الى هذه السن. وعلى الأخص إذا عرفنا أن كثيراً من فنـون الدعـاية الحديثة أغلبها مصطنع لا يدوم أثره بأكثر مما تدوم فقاعات الصابون. ولكنك تستطيع أن تلمح السحر الذي يكتنف اسم هذه الفتاة من العلاقة التي تربط بينها وبين هذا البالية. فعندما كانت تتماثل للشفاء عقب حادثة السيارة التي وقعت لها منذ اعـوام زارها الموسيقار الشاب ميشيل ماني Michel Magne ، وتعاونا معا في تأليف بعض الأغاني العاطفية،ولاح لهما في هذه الأثناء أن يقوما معاً برحلة في عالم من الفن جديد على كليهما، ولم يكن قد سبق لأحدهما أن خاض ميدان الباليه، واستطاعت هي أن

تضع التحطيط الأول لباليه من فصل واحد عن شاب يبرق له الأمل ثم لا يلبث أن يعتريه اليأس.

وتسلح الموسيقار الشاب ميشيل ماني باسم صاحبته الفنانة الشابة، واستطاع أن يرفع رأس المال الذي يتكون منه المشروع إلى المستوى اللازم له، ولم يجد صعوبة في الاتصال بأشهر الرسامين والمخرجين. فقد رسم له الرسام الشاب Browning مناظر الباليه، كما لم يتردد المخرج السينمائي المشهور روجر فاديم في أن يأخذ باقتراحات ساجان ويصبها في القالب الراقص الذي يتطلبه الباليه. وحالفهم الحظ فاستطاع المسيو سارفاتي Sarafati أن ينجح في الحصول على إعانة مالية قدرها مليونان وخمسمائة الف فرنك من وزارة التربية القومية، وعندما شكت بعض الصحف من ضخامة المبلغ رد عليهم المخرج فاديم قائلا: إليس إنفاق المال على مثل هذا العمل أجدى من إنفاقه على حرب الجزائر؟

وقامت ضجة كبيرة أزعجت مزاج الكاتبة الرقيقه فرانسواز ساجان. وبعد فمن تكون هذه الإنسانة التي تكاد تختفي صورتها وسط هذا الضجيج الذي يحيط باسمها؟ ولدت فرنسواز في باريس وهي أصغر ثلاثة من أخوتها وكانت أمها من طبقة برجوازية متدينة، حاولت كل جهدها أن تنشيء أبنتها تنشئة مسيحية تضمن لها سلامة الروح والجسد، ولكنها فشلت في ذلك فبعد أن قضت فرنسواز فترة من تعليمها في دير للراهبات، تحولت بعدها الى إحدى المدارس الخاصة، حيث حصلت على البكالوريا بقسميها الأول والثانى، ثم التحقت بالجامعة، ولكنها لم تستطع أن تجتاز امتحانات السنة الأولى، وكان هذا آخر عهدها بالحياة الجامعية؛ التي تركتها وعقدت العزم على أن تصبح كاتبة، وصرحت في ثقة تامة بأن نجاحها مكفول متى ما أخرجت لها المطبعة الكتاب الأول. واستعارت لنفسها إسم ساجان من شخصية الأميرة دى ساجان أحدى شخصيات المؤلف Proust في رواية « في البحث عن الأوقات الضائعة ». وهي من المعجبات بكتابات سارتر؛ فكثيراً ما تحدثت عنها بحرارة، وكثيراً ما تقتبس من راسين، كما تشير في كتاباتها إلى كاتب أو اثنين من

الكتاب المعاصرين لها. ولكن لم يحدث أن كتبت أي مقالات في النقد الأدبي . وليس لها مذهب خاص في الأدب، أكثر من أنها تكشف في كتاباتها عن القلب الإنساني في الأسلوب الفرنسي التقليدي. ويختلف الناس في تقديرها، ولكنها تظفر بتقدير كبار السن من الكتاب بصفة خاصة، مثل موررياك، وموروو. وكتاباتها لا تروق أيضاً لمن تقدموا في السن ممن لا تخدعهم المظاهر الخلابة، كما تهتم بكتابتها الطبقة العاملة من عامة الشعب الذين يستهويهم الكلام عن الحرية الجنسية. ويبدو لك من القصة الأولى التي نشرتها في سن الثامنة عشرة أن الكاتبة تعيش في عالم مليء بالإغراء، حافل بأضواء النيون حيث يعيش نجوم السينما وأبطال الرياضة وأعضاء الأسر المالكة، وحيث العربات الفاخرة وكؤوس الويسكي، وشاع عنها ذلك حتى سماها الفرنسيون « الوحش » أو « الخرافة الحية » أو الأميرة مارجريت الفرنسية.

وإذا نظرت إلى الكتب الثلاثة الأولى القصيرة التي أنتجهتا فرنسواز ساجان، والتي بنت عليها الكاتبة هذا الصرح المنيف من الشهرة، تعتريك الدهشة، فإذا انتهيت من قراءة الكتابين الأولين. « مرحبا أيها الحزن »، « وابتسامة ما » أدركت أن السبب في هذه الدعاية الكبيرة إنما يرجع إلى مهارة الكاتبة في تصوير أكثر العواطف الإنسانية جاذبية، ونعني بها فورة الحب الأولى، أو برودة الحياة القارسة كما تتراءى في سني المراهقة والشباب. وفي كتابها الثالث المسمى « في شهر واحد في سنة واحدة » تظهر شخصية الشباب اليائس الذي يحب ولا يجد الجزاء على حبه، غير أن كتابها هذا قد كشف القناع عن ميزات لم تكن موجودة في الكتابين الأولين، وهي قدرة الكاتبة على روح التهكم والدعابة. وعلى الرغم من أن الكاتبة الشابة تعترف من وقت لآخر ببعض الآراء السياسية ذات الطابع اليساري، وعلى الرعم من أنها عضو في اللجنة التي كانت تعمل على وقف الحرب في الجزائر ونشر السلام في هذه المنطقة، فإنها لا تظهر اهتماماً بأي موضوع آخر غير موضوع العلاقات الشخصية تتناولها من وجهة نظر نسائية وعلى نطاق عاطفي خالص.

مَاذا صَنعَ دَاروين ؟

إن أول يوليو من كل عام هو موعد الاحتفال الرسمي، في لندن بذكرى البيان المشهور الذي غير مستقبل دراسات علم الأحياء، ففي يوليو من عام ١٨٥٨ سلم تشارلز دارون Charles Darwin ، والفريد راسل والاس Alfred Russel Wallace إلى جمعية لينين Linean Society نصوص البحث الذي قاما به عن نظرية « النشوء والارتقاء عن طريق الانتخاب الطبيعي[١]».

ولم يكن لهذا البحث في ذلك الوقت أثر مباشر فعال يحرك العالم، فقد كتب دارون بعد بضع سنين من قراءة هذا البحث يقول: لم يجذب إنتاجنا المشترك غير انتباه القليلين، ولعلي لا أتذكر من أقوال المعلقين غير ما نشره الأستاذ هوتون Haughton من جامعة دابلن. وكان رأيه يتلخص في أن كل ما هو جديد في بحثنا زائف، وأن كل ما هو صحيح قديم.

كان عمر دارون في عام ١٨٥٨ تسعة وأربعين عاماً، وكان والاس في الخامسة والثلاثين، وكانت بحوثهما متشابهة في كثير من أجزائها، ولكنها اختلفت في تاريخها وأصلها. فبحوث دارون هي تبلور لأكداس من المواد تجمعت أثناء وبعد عودته من رحلته في البيجيل Beagle ، وهي سفينة تابعة لأسطول المراقبة الذي كان يشغل فيه دارون وظيفة عالم طبيعي من ديسمبر ١٨٣١ حتى أكتوبر ١٨٥٦. ففي هذه الفترة طاف دارون حول العالم وكانت لديه الفرص ان يكتشف أرض أمريكا الجنوبية

---

(١) استعنا في كتابة هذا المقال بالعدد الخاص بدارون من مجلة Humanity الصادر في أول يوليو سنة ١٩٥٨.

وجزرها المحيطة بشواطئها الشرقية والغربية. وأن يهبط في كثير من الجزر المتطرفة مثل جزر جالاباجوس، وكيلنج وموريتيس Mauritius ، وسنت هيلانة. وزار كذلك نيوزلنده، وجنوب استراليا، ورأس الرجاء الصالح، فكان لديه الوقت الكافي لرؤية كثير من أنواع الحيوانات المختلفة، ودراسة حياة النباتات والحفريات، ومشاهدة هذه الأشياء ذاتها في الجزر المتاخمة للقارة؛ مع ملاحظة الاختلافات التي تنشأ بين حياة وأخرى، ودراسة أسباب هذه الخلافات. واستطاعت ملاحظاته ومذكراته أن تملأ مجلدات كثيره،وأن تهيء له المادة اللازمة لدراساته التي استغرقت حياته كلها.

وعقب عودته من رحلته اختار لإقامته مكانا في شارع جريت ماريدورو (Great Maridorough) ، وبدأ العمل في قصة مغامراته المثيرة.وعلى أثر قيامه بهذا العمل العظيم منحه أبوه الدكتور روبرت داروين من شروزبري Shrewsbury مبلغاً كبيراً من المال ساعده على أن يتزوج من ابنة عمه. إما ودجود Emma Wedgwood ، فاقترن بها في ١٨٣٩ ثم اتخذ العروسان لهما بيتاً في ١٣ جورستريت Gower Street حيث قضيا فيه ثلاث سنين، ظهرت له في أثنائها أبحاث الجيولوجيا والتاريخ الطبيعي للبلاد المختلفة التي زارها أسطول المراقبة، وكانت هذه الأبحاث هي الجزء الثالث من التقرير الرسمي عن الرحلة.

وفي العشرين سنة التالية عكف داروين على دراسة الاختلافات التي ظهرت بين حياة وأخرى، وكانت هذه المشاكل لا تبدو للمعاصرين له ذات أهمية.

وإذا كانت الحيوانات الثديية والطيور تختلف عن مثيلاتها في الجزائر المحيطة بها، فإن ذلك لأن الله شاء لها أن تكون كذلك.

غير أن داروين لم يقف عند حد العلاقة بين أنواع معينة من الحيوان والنبات، بل فكر في أن يقتنص أصول هذه الكائنات ووسائل تفرقها وتشتتها، ثم يرجع كل هذه العلاقات إلى ماضيها البنوي

ولم يمض على زواج داروين فترة طويلة، حتى انتقل إلى داوين هاوسHouse

Down (في مقاطعة كنتKent) . وفي حديقته الواسعة استطاع أن يجري تجاربه ويقيد ملاحظاته، وأن يجعل من كل هذه موضوعاً للتأمل والدراسة. وساعده وقت الفراغ في حياته المنظمة أن يراجع جميع الحقائق المجمعة من تجاربه الكثيرة، ومن اطلاعه الواسع الدقيق على الكتب التي تناولت موضوع دراسته. من بين هذه الكتب مقال كتبه مالتوسMalthus بعنوان « مقال عن السكان ». وكان لهذا المقال تأثيره العميق في نفس داروين وساعده في الوصول إلى نتيجة واحدة لا مفر منها: وهي أنه ما من حياة إلا وقد انحدرت من حياة أخرى. أما النتائج أو الذرية فقد أصابها التغيير والتحوير أحياناً، وربما كان ذلك بمحض الصدفة. وقد اتضح أن ثمة عاملا انتخابياً له تأثيرهالقوي في عدد ضخم من الذريةالمنحدرةمن كثير من النباتات والحيوانات. هذا العامل هو الموت. فلو لم يكن هناك موت لأصبحت البحار كُتَلا متجمدة من الأسماك التي تكدست فتجمدت، ومع ذلك فان الموت ليس العامل الانتخابي الوحيد لجميع صور الحياة، بل إن هذه الصور التي صمدت للموت قد خضعت لعملية انتخاب مستمرة في محيطها البيئى. فالصوره التي هي صالحة بصفة خاصة لظروف البيئة على نحو ما، كان لديها الاستعداد للبقاء والتكاثر والتلاؤم مع ظروف البيئة المحيطة. في حين أن الكائنات الأخرى التي هي أقل صلاحية كانت أقل نجاحاً بل ربما وصل بها الأمر إلى الانقراض.

إذن فعملية الانحدار أو التسلسل في النسل كانت فيما يبدو العملية التي أدت في الوقت المناسب الى ظهور أجناس جديدة. ومن ثم فإن سلسلة الحياة لا تفهم إلا بالرجوع الى البيئة الطبيعية التي تلعب فيها ظروف المناخ وطوبغرافية الأرض، والعلاقات بين اليابس والماء، والتاريخ الجيولوجي الطويل المدى أدواراً هامة. كانت هذه هي جماع النظرية التي جمع لها داروين حشدا كبيراً من الأدلة.

ولم تتركز دراسات دارون جميعها حول فكرة الانتخاب الطبيعي، فقد أصدر في سنة ١٨٥٨ بالإضافة إلى المجلد الذي أصدره عن رحلته في الـBeagle مجلداً آخر سماه « رحلة عالم طبيعي » وهو خمسة أجزاء من تقرير الرحلة المتعلق بعلم الحيوان. كما أصدر بحثاً عن طبيعة شعب المرجان، وثلاث مقالات عن الثدييات أو

الحيوانات ذوات الأقدا Cirripedes الهدابية كما تقدم بعدد من البحوث لبعض الجمعيات العلمية.

وفي مساء الجمعة الموافق ١٨ يونية سنة ١٨٥٨ وصل إلى صندوق بريد دارون مقال كتبه الفريد راسل والاس الذي كان حتى ذلك الوقت، غير معروف لدارون وقد اتيح لولاس مثل ما أتيح لدارون من الفرص مع الفارق، فقد رحل والاس حول العالم هو الآخر، غير أنه لم يكن مثل رفيقه حسن الحظ ميسر السبل. فقد لاقى صعوبات جمة في أثناء رحلته، ولكنه استطاع على الرغم من هذه الصعوبات، أن يدون ملاحظاته على الحيوانات والنباتات التي التقى بها في رحلته. وأجهد نفسه في بحث أنواعها، وتدوين الاختلافات التي تفرق بينها. وضمن خلاصة أبحاثه مقالا صغيراً بعنوان «نزعة بعض أشكال الكائنات الحية إلى الانفصال غير المحدود عن طابعها الاصلي». ولما سمع والاس بدارون، أرسل إليه مقالة هذا ليعرف رأيه.

ثم مر أسبوع تعرضت فيه القرية التي يسكنها دارون لمحنة الحمى القرمزية، وكان أولى ضحاياها ابن دارون الصغير الذي لم يكن قد جاوز عامين من عمره. وتشاء الظروف أن يجد دارون نفسه في هذه اللحظة الحرجة الدقيقة مضطراً أن يحدد موقفه من مقالة والاس التي جاءته بالبريد، فلم يجد أمامه غير صديقيه ليل Lyell وهوكر Hoeker اللذين نصحاه أن يقدم تقريراً عاجلاً عن نتائج بحوثه. وكان أن قدمت بحوث كل من دارون ووالاس معا إلى هذا الاجتماع المعروف الذي عقد في يوليه ١٨٥٨ والذي أشرنا إليه سابقاً.

لم يكن مقال دارون حين قدمه مكتوباً بأسلوب متقن واضح، ولكنه عكف على بلورة بحوثه وتركيزها، وشرع في عمله بعزيمة لا تعرف الكلل فقد كان معروفاً بجلده على العمل وقدرته على المثابرة. وفي ٢٤ من نوفمبر ١٩٥٨ نشر له بحثه المسمى أصل الأجناس عن طريق الانتخاب الطبيعي، أو بقاء الصالح من الأجناس بعد الصراع مع الحياة، والتي تعرف عادة باسم « أصل الأجناس ».

واستطاع بذلك هذا العالم الريفي المعتزل في شبه صومعة، أن يصبح شخصية عالمية على الرغم من أنه لم يحضر في حياته جميعها أي نوع من الاجتماعات

العلمية أو الحلقات الدراسية، ومع ذلك فقد ترجمت بحوثه إلى كثير من لغات العالم، وأصبح اسمه على كل لسان، وبفضله تغيرت فكرة الناس عن الحياة، فلم تعد أفكارهم عن حياة الإنسان هي الأفكار القديمة. واستطاعت نتائج أبحاثه أن تحرر من نظر الناس للأشياء، واستطاعت أن تكون في نظر الآخرين شيئاً يجعل القرود تأخذ مكان الملائكة في خلق وتكوين العالم، واستطاعت في نظر فريق ثالث أن تجعل فكرة البقاء للأصلح مرادفة للمثل الإنجليزي القائل « فليأخذ الشيطان الضعيف ».

أما اليوم فإن كثيرين منا ينظرون بإعجاب إلى نظريته في النشوء والارتقاء، فإن عدداً غير قليل منا يقرأ أصل الأجناس، ولكن أحداً لم يقرأ تقريره الذي قدمه في يوليو ١٨٥٨، والذي قامت جمعية لين على نشره احتفالا بذكراه. وقد قامت السيدة نورا بارلو حفيدة تشارلز دارون بنشر تاريخ حياته كاملا لأول مرة، فقد كتبت أصوله في عام ١٨٧٥ ونشر مختصراً على الأقل مرتين في خلال هذه الفترة.

ومن المتوقع أن يشهد العالم كتبا أخرى حول نظرية النشوء والارتقاء، ولا نظن أن كثيراً من هذه الكتب ستتناول تاريخ حياة دارون، فقد أصدرت مجموعة Every Mans Library الطبعة السادسة من تاريخ حياته عن النسخة التي راجعها المؤلف بنفسه، وكانت الطبعات السابقة مقدمة بكلمة لسير آرثر كيث Sir Arthur Keith، أما الطبعة الجديدة فقد كتب مقدمتها الدكتور و. ر. تومسون Dr W. R. Thompson أحد علماء الحشرات المعروفين. ولم يسلّم بأفكار دارون جميعها، بل تناولها بالنقد كما لم يسلم بما وصل إليه من نتائج، ووقف موقفاً لا يجد نفسه فيه مضطراً إلى عدم التسليم بأن ارتقاء الإنسان وتطوره قد حدث بالفعل، وقال: «إنني أفضل أن أقول إن معلوماتنا في هذا الموضوع ليست كافية بالغرض، وقد شك الدكتور تومسون، بصفة خاصة، في قيمة الأدلة التي استمدت من دراسة الحفريات لإثبات نظرية النشوء والارتقاء.

أما آراؤه في النتائج التي أدت إليها الدراسات الجيولوجية فهي أكثر أهمية وأجدى بالنظر والعناية.

وثمة نقد آخر لنظرية دارون يمتاز بالتفصيل والدقة، وهو كتاب الأستاذ جراهام كانون H. Craham Canon أستاذ علم الحيوان في جامعة مانشتر المسمى « تطور الاشياء الحية » The Evolution of things أصدرته جامعة مانشستر في طبعتها. والأستاذ جراهام من المؤمنين تماما بنظرية النشوء والارتقاء، وقد أمضى فترة طويلة في دراسة مذهب لامارك. وهو يزعم (قد يكون على حق) أن لامارك قد أسيء فهمه فترة طويلة من الزمن، وأن حملات السخرية التي وجهت إليه لم يكن ثمة ما يدعو إليها، فقد أرجع الأستاذ جراهام سوء الفهم الذي منيت به نظرية لامارك إلى خطأ في ترجمة كلمة Besoin الفرنسية التي قد تعنى الحاجة أو الرغبة أو الضرورة أو الطلب. ونظرية جراهام مؤداها أن لامارك قصد أن الحيوان ينمى بعامل الزمن العضو الذي يعوزه، أو الذي يحتاج الى تطويره، وليس العضو الذي يبدو أنه يريده أو يرغب فيه. وقد يبدو من العجب أن تجمع أجيال من علماء الأحياء على خطأ واحد في ترجمة كلمة هامة. ومع ذلك فكلنا نعلم أن دراسات لامارك ودارون قد اختلطا وداخلهما معلومات أخذت من مصادر أخرى غير الأصل. على أن دارون قد ذكر في رسالة بعث بها إلى صديقه ليل Lyell في عام ١٨٥٩ أن ليس في عمله حقيقة أو فكرة واحدة من أعمال لامارك.

وتشارلز دارون لم يخترع ولم يزعم أنه اخترع نظرية النشوء والارتقاء، فان تاريخاً طويلاً في الدراسات المتعلقة بنظرية التطور قد عرفت قبل دارون، فقد اعترف دارون في المذكرات التاريخية التي دونها قبل صدور كتابه أصل الأجناس أن دكتور ويلز ومستر ماثيو Dr. Wells and Mr. Matthew قد سبقاه بفترة طويلة في الإعلان عن موضوع الانتخاب الطبيعي. أما ما أضافه دارون من جديد، وما يعتبر فريدا فيه بحق. فهو هذا الحشد الكبير من الملاحظات الذي دعم به فكرته ثم انتهى فيها الى حقائق. وقد اتهمه كثيرون إلى جانب الأستاذ جراهام بأنه لم يكن وفيا الوفاء الكامل للامارك وحتى لجده اراسمس Erasmus، ومع ذلك فقد لخص دارون آراء لامارك في المذكرات التاريخية التي أشرنا إليها، وأشار بصفة خاصة، إلى اهتمام لامارك بموضوع « الاستعمال وسوء الاستعمال » وقد يكون من الممتع أن نقرأ

في كتاب تاريخ حياة دارون في صحيفة ٨٨ ما يأتي :

« إن كل إنسان يؤمن كما أؤمن ، بأن الأعضاء البدنية والعقلية (فيما عدا الأعضاء التي لا هي بالنافعة ولا بغير النافعة لصاحبها) لجميع الكائنات قد تطورت بعامل الانتخاب الطبيعي أو بعامل البقاء للأصلح مع عامل الاستعمال والعادة » . .

وذكرت السيدة بارلو في هامش الصحيفة أن بعض الكلمات التي تحتها خط من هذه العبارة قد أضيفت في تاريخ متأخر، فهل عدل دارون عن رأيه؟ لقد استطردت السيدة بارلو قائلة ، بأن التغيرات التي أضيفت إلى هذه الجملة تدل على انشغال دارون باحتمالات وجود قوى أخرى تعمل إلى جانب عامل الانتخاب الطبيعي

ولكي نكون أمناء في الحكم على ما أخذه دارون من لامارك ، لا بد أن نطلع على الأصول الأولى ، وسوف تفيدنا الطبعات الحديثة في تحقيق الفروق ، فإن ثمة اكتشافات كثيرة قد ظهرت منذ أن خرجت الطبعة الأولى من كتاب أصل الأجناس من يد مؤلفه .

وإذا كانت ما تزال بعض الشكوك تثار حول ما قاله لامارك منذ قرن ونصف من الزمان ، فليس ثمة ما يدعو إلى الشك في نتائج دارون ، ذلك أن دارون يقف في نظر معظم علماء الأحياء جنباً إلى جنب مع نيوتن باعتبارهما من أكبر العقول الانجليزية . كما تعتبر نظرية النشوء والارتقاء في نظر الكثير منهم حقيقة واقعة ، وأن العامل الأكبر فيها ، إن لم يكن الأوحد ، هو عامل الانتخاب الطبيعي .

البساطة وفن الشعر

إن التناقض بين حكم العقل وحكم الإحساس هو الذي يولد هذا الشعور المختلط الذي ينبثق من أعماقنا لمجرد مشاهدة البسيط من الأعمال والأفكار. فكثيراً ما تستخف عقولنا بالعمل البسيط، وترى أنه لا يرتفع إلى المستوى الذي تتطلبه أفكارنا المعقدة وحياتنا المصطنعة، ونحاول أن نخفي ما استطعنا إعجابنا بالعمل البسيط الذي سوف يتسرب على الرغم منا إلى نفوسنا، مهما أردنا تغطيته أو السخرية منه. سوف يتسرب إلى نفوسنا إحساس بالإعجاب بهذا العمل البسيط مهما حاولنا الغض منه وراء امتعاض شفتينا وهز أكتافنا.

إن بساطة الطفل التي تثير في نفوس كثيرين منا ابتسامة ساخرة يحاولون بها تأكيد تفوقهم واعتلائهم، لا ينقصها الذكاء، فهي قد تبدو، من الناحية العقلية النظرية، محتاجة إلى الكمال ولكنها من الناحية العملية قوة عليا وقلب ممتلىء بالصدق، ذلك لأن بساطة الطفولة تحتقر الحاجة إلى الفن، وتنفض عن كتفيها مهارة الفنانين وصنعتهم، وتكتفي بكمالها الداخلي.

ونحن حين نتحدث عن البساطة لا نعني بها تلك السمة التي يتصف بها تعبير دون آخر فحسب، وإنما نعني بها **هذا العهد من الصدق الذي يولد مع الإنسان والذي يحياه فترة من عمره، ثم لا تلبث الحياة المعقدة الملتوية أن تخفيه وتصمسه تحت أكداس من ريائها وكذبها).**

هذا الطور الأول من حياتنا هو الطور الذي تكون فيه النفس الإنسانية في أوج صحتها وسلامتها، وهو الطور الذي يكون فيه للإحساس والحدس التفوق والغلبة على سائر الملكات الأخرى. ومن هنا كان الإنسان في هذه الفترة من حياته بسيطاً،

لأن البساطة لا تتحقق وفقاً لمباديء مرسومة وإنما تتحقق عن طريق الإحساس والحدس وحدهما.

وليس يضير البساطة أن تكون وليدة الإحساس والحدس. والعبقرية الحقيقية هي بالضرورة بسيطة وليست عمل الصدفة المفكك المفتقد لعنصر التكوين والنظام، وليس حدس الإنسان لعبة الخيال الأجوف. ويكفي أن نرجع إلى نزوات العبقرية لنرى الى أى حد هي وثبات من وحي الإحساس والحدس. والعبقرية الحقيقية بسيطة لأن البساطة هي التي تعطيها هذه الصفة، ولعل بيضة كريستوفر كولومبس هي رمز لكل اكتشافات العبقرية، فهي لم تحقق صفة التفوق إلا لأنها انتصرت بعامل البساطة على كل معقدات الفن الأخرى.

إن الاستخفاف الموجه ضد البساطة هو نفسه الذي يفسح الطريق أمام الإعجاب الذي يوحي به النبل الكائن فيها. إننا نجد أنفسنا مرغمين على تقدير هذا العنصر الذي يجعلنا باديء الأمر نبتسم ساخرين، فإذا ما حولنا بصيرتنا إلى ذواتنا التي تعقدت وباعدت ما بينها وبين الطبيعة الأولى للإنسان الطفل نرى أنفسنا غير سعداء لأننا نفتقد هذا العنصر، ونتمنى أن تعود بنا الحياة إلى هذا الطور من الصدق الذي يكون فيه الإنسان على سجيته وطبيعته، وتحت تأثير الإحساس والحدس وحدهما.

اسأل نفسك جيداً عندما تجد نفسك كرهت التكلف وعفت مفاسد المجتمع، وعزفت عن زائف الحياة، ولجأت إلى الطبيعة والوحدة واعتزال الناس، اسأل نفسك ما الذي اضطرك إلى أن تهجر العالم لتطير إلى عزلة نائية، أهو عناء ما تتحمل من إعياء الحياة وأعبائها، أم هو التصدع الأخلاقي يريد أن يلتئم، والشتات النفسي يريد أن يستقيم؟ دعوا رجلا ذا قلب حساس وطبيعة صادقة وجد نفسه فجأة قد خاصم الناس، وأبت نفسه أن تعقد صلحاً زرياً مع مجتمع يبغضه، دعوا مثل هذا الرجل يتساءل بينه وبين نفسه، هل الكسل والفشل هما اللذان يدعوانه الى الوحدة والعزلة والانفصال، أم هو حاسته الأخلاقية الجريحة تنشد الالتئام والشفاء؟ إنه من غير شك النزوع الطبيعي نحو الخير. وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أسمى.. إنه الخوف

مما في الحياة من تلوث ومما في قلوبنا من وحشة. إنه الحنين المتصل لطور من الحياة يسوده الأمن النفسي

هذا هو الذي يدفعنا، عندما تستيقظ غريزة الصدق فينا، إلى أن نبحث عن الطهر في صدر الطبيعة، وهذا هو السر في التصاق أحاسيسنا بالطبيعة، وفي أسفنا المستمر على طفولتنا الضائعة وبراءتنا البدائية.

والشاعر في أعمق أعماقه كما يقول « شيلر F, Schiller » هو حارس الطبيعة [1] فإذا لم يستطع أن يملأ هذا الجانب ووجد نفسه غير قادر على التخلص من قبضة التصنع والتكلف فلن يكون شاعراً. فالشاعر إما أن يكون شعره تعبيراً عن الطبيعة، وإما أن تكون وظيفته البحث عنها والحنين المتصل إليها، ومحاولة العودة بالانسانية إلى عالم بسيط، وعبثاً يحاول الشاعر أن يحول بين نفسه وبين الشيء الذي تبحث عنه.

وروح الشعر خالدة لن تختفي من العالم ما دامت في العالم هذه الغريزة التي ترد الإنسان دائماً إلى الصدق وتبصره بالحقيقة، والشاعر مهما استطاع بحرية خياله وحرية فكره أن يفارق البساطة ويهجر الطبيعة فسيظل الطريق دائماً مفتوحاً أمامه للعودة بدافع من قوة لا تتحطم وغريزة غير قابلة للانهيار.

وهذه الطبيعة تربطها بملكة الشعر خيوط قوية متينة لا تنفصم عراها، ومهما عاش الشاعر في عصور مختلفة فلا بد أن تتجه ملكته الشعريه إلى الطبيعة رغب في ذلك أو لم يرغب، فإن الطبيعة حتى في أيامنا هذه هي عود الثقاب الذي يشعل ويدفىء الروح الشاعرة. ومنها وحدها تستمد روح الشعر قوتها، وإليها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم، وأي تعبير آخر يخرج عن هذا النطاق فهو خارج

وانظر إلى الإنسان عندما ينصهر في بوتقة التعقد والالتواء، حيث تصبغه

---

(١) Philosophical and Esthetical Essays by F. Schiller

الصنعة والتقاليد بصبغتيهما ماذا يكون من أمره؟ سيسخر إحساسه الفطري وسيفقد توازنه، وسيتداعى، وسيداخله الزيف، فيتوق إلى التكامل.. التكامل الذي كان له وهو طفل، عندما كان إنساناً سليماً لم يخرج بعد من أحضان الطبيعة.

وإذن فنحن أمام حالتين من الإحساس. حالة الحياة المعقدة والتحضر المصطنع حيث يكون الإنسان الفطري السليم الذي هو وحدة متناسقة. والحالة الثانية حالة الإنسان الذي فقد توازنه، والذي من أجل ذلك يظل تواقاً إلى الوحدة والالتئام.

هذان النوعان من الاحساس هما اللذان يعمل الشعر خلالهما وليس لهما ثالث.

والان لنأخذ فكرة الشعر التي لن تكون شيئاً آخر غير التعبير عن الإنسانية في صورة لفظية أقرب ما تكون إلى الكمال، ودعنا نطبق هذه الفكرة فكرة الشعر على هاتين الحالتين:

فالشاعر في الحالة الأولى أى في حالة الالتئام والتناسق تنطلق ملكاته جميعاً للتعبير عن نفسها تعبيراً تلقائياً مباشراً، ويكون دور الشاعر في هذه الحالة هو أن ينقل إلينا واقعه الذي يحياه ويتغنى به.

أما الشاعر في الحالة الثانية أى عندما يكون الإحساس تواقاً إلى الوحدة والالتئام فإن مهمة الشاعر تكون في رفع الواقع إلى مستوى المثال، ويكون الشاعر في هذه الحالة لا يتغنى بواقعه لذي يحياه وإنما يتغنى بالوحدة التي افتقدها.

ونحن إذا قارنا الشعر الحديث بالشعر القديم، لا من حيث الصياغة التي استعملها كل منهما ولكن من حيث الروح، فإننا نرى أن الشيء الذي يلمس نفوسنا في الشعر القديم هو الطبيعة أو صدق الإحساس أو البساطة. أما الشعر الحديث فإنه يؤثر فينا خلال عامل وسيط هو الأفكار التي تنقلنا من عالم الواقع إلى عالم المثال.

وإذن فمهمة الشاعر سواء أكان قديماً أم حديثاً هي نقلنا إلى عالم الحقيقة الذي

يختفي في حياتنا المتحضرة تحت أكداس من الرياء والكذب. فالشاعر يمزق بقلمه هذا القناع الكثيف الذي وضعه التحضر المصطنع على وجوه الناس. لأن الشاعر دائماً بسيط وصادق،ولأن البساطة لا تفتقر إلى الذكاء.

والبساطة ليست في روح الشعر وحده إنما هي في صياغته وطريقة أدائه، وإذا ظهرت البساطة في الكتابة فهي سمة من سمات الأسلوب الغني بالإحساس والحدس، أما الأساليب المدرسية المتعلمة فهى كثيراً ما تحاول أن تتجنب الخطأ فتتكبد في سبيل ذلك المشاق، فتعذب أفكارها وكلماتها، وتحملها ما لا تطيق، وتجعل كلماتها وأفكارها تعبر خلال بوتقة منصهرة من المنطق الجامد الصارم حيث مضايق التراكيب المصطنعة، وفي هذه الحالة يكون التعبير غير واضح الشخصية أو قل مقنعاً. أما في الانسان البسيط فتكون اللغة هي جسد الحقيقة، وتبدو الروح عارية لا مغلفة، وهذه هي أصالة الفن. أما الطرق الأخرى من التعبير فإنها تضع على وجهها القناع، وهنا تختفي الأصالة ولا تكاد تبين.

وليس ثمة مجال للمقارنة بين الصنعة الفنية وبين الحدس الفني، فما يصدر عن هذا الأخير هو الصدق الخالق المهتدي بهدى الطبيعة؛ وهو أقرب ألوان الإبداع إلى قلوبنا وأبلغها تأثيراً في نفوسنا. وليس ذلك في فن الأدب والشعر وحدهما إنما هو حقيقة مسلم بها في الفنون الأخرى، ولعلنا لا ننسى في هذا المجال ما قاله ستانسلافسكي Stanislavsky صاحب المدرسة الواقعية في التمثيل، ومؤسس مسرح الفن بموسكو. فقد عقد في كتابه «ممثل يعد نفسه» An Actor Prepares فصلا عن الذاكرة الانفعالية، وتعرض فيه لمشكلة الابداع الفني عند الممثل، وقارن بين ما يسمى بالمهارة الفنية والحدس الفني فقال:

« إلا أن أكثر المهارات الفنية تطوراً وغناء، لا يمكن أن تقارن بفن الطبيعة، فقد رأيت في شبابي الكثير من مشاهير الممثلين البارعين في صنعتهم التابعين لمدارس مختلفة وبلاد مختلفة، ولم يكن بينهم من يستطيع أن يبلغ الذرى التي يبلغها الحدس الفني بهدي الطبيعة ».

وبعد فليست البساطة بالأمر الهين وليس يستطيعها الكاتب العادي، إنها آخر مراحل النضوج.

يقول تورو Thoreau «لكي تكون فيلسوفاً لا تكتفي بأن تكون صاحب مدرسة، بل بأن تحب الحكمة وأن تعيش وفق ما تمليه البساطة والاستقلال وما يتمشى مع الكمال والصدق».

ويقول سمرست موم إنه لم يرض عن كتاباته إلا بعد أن استطاع أن يكون بسيطاً. ولا عجب في ذلك فإن قيود التكلف التي نلزم بها أنفسنا هي التي تحجب الكثير من جمالنا في الوقت الذي لا تستر فيه شيئاً من عيوبنا، ألا ترى المتحجر يتكبر ويتعجرف دائماً، وأن العتيق البالي يتبجح ويتشامخ أبداً، إنه بذلك يريد أن يضع قناعاًعلى وجهه أو قل يريد أن يظهر في ملامح غيره، وهو في هذا لا يعلم أن أقبح الوجوه أجمل من الوجه المقنع، وأن الأساليب المصطنعة، كما يقول شوبنهور في فصل عقده عن الأسلوب، في كتابه «فن الأدب» أشبه شيء بالأسارير المجهدة، و فرق بين الأسارير المجهدة والأسارير المنبسطة.

إن فريقاً من كتابنا يضعون هذا القناع على وجوههم، لأنهم يخشون السهولة التي هي امتياز موقوف على الصفوة المختارة من كبار الموهوبين، الذين عرفوا قدرهم ووثقوا من أنفسهم. وأما الفريق الاخر الذي يخشى أن توصم كتابته بالسهولة والصبيانية فلن يكتب ما يمليه عليه فكره، وإنما سيدور ويدور حتى يجهد نفسه ويجهد القاريء معه.

عقد معي مراسل جريدة «الثورة» الدمشقية، الأديب نبيل فرج، هذا الحوار. وقد نشر بتاريخ ٣١ / ٣ / ١٩٦٧.

ولما كان هذا الحوار يتضمن آرائي في القضايا التي أثيرت معي، ولما كانت هذه القضايا متصلة اتصالا مباشراً بموضوع هذا الكتاب، فقد رأيت أن ألحق هذا الحوار به.

حوار عن الحركة الأدبية والنقدية المعاصرة:

* الأدب اكتشاف وارتياد لحقائق الحياة.
* البلاغة هي حضارة الأمة وفكرها وذوقها.
* الالتزام هو معايشة حياة العصر ببصيرة واعية.
* أبعاد الحركة الأدبية في مصر في الشعر. والقصة. والمسرح.
* النقاد الثلاثة بين الحماس الخابي والأيدلوجية الواحدة والعزوف: لويس عوض ومحمود العالم وعبد القادر القط.
* أرثر ت. س. اليوت في الشعر والنقد.
* دور محمد مندور في النقد المعاصر.

يجمع الدكتور محمد زكي العشماوي (٣ شباط ١٩٢١ـ) بين قلب الفنان وعقل الناقد. فهو، في آن واحد، شاعر ملهم وناقد أكاديمي.

وتتخذ هذه الثنائية في شعره بعداً آخر. إذ ينظم قصائده على البحور العربية، ويجرب الانطلاق كيف شاء بالتفعيلة الواحدة الحرة.

وأحياناً لا يحفل بالعروض، ويكتب الشعر المنثور. هذا عن الشكل. أما المحتوى فيتراوح أيضا بين الغنائية والفكر. وآية ذلك كله، وغيره مما سألاحظه بعد قليل، كتابه (الأدب وقيم الحياة المعاصرة) الذي صدر في ١٩٦٦ عن الدار القومية للطباعة والنشر ـ دار الكاتب العربي حاليا.

غير أن الناقد غلل الشاعر في نفسه وكاد يقضي عليه، مثلما حدث بصورة أحد مع كثير من الأدباء الذين اشتغلوا بالنقد، في مقدمتهم الدكتور لويس عوض والدكتور عبد القادر القط. وكالعديد من أدباء العالم الذين تحولوا من الشعر إلى النقد، وأتموا الدورة بالفكر الخالص في رحاب الفلسفة.

كذلك يدرس العشماوي لطلبته في كلية الآداب بالإسكندرية نقد عبد القاهر الجرجاني، كأفضل ما بلغته العقلية العربية من نضج وتفتح، ويدلهم على ما في تراث الأمة العربية من أمجاد.

ثم تردد في كتاباته أصداء قوية من نقاد أوروبا الأكثر غنى. من أول أكبر المسيطرين على النقد أرسطو (٣٨٤ ـ ٢٦٢ ق.ق.) حتى ريتشاردز (١٨٩٣ ـ .) مارا بكولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤)، وت. س. إليوت (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥). إنه ينتمي إلى الحضارتين. يحمل في دمائه التقاليد العريقة والخصائص القائمة، ولا يمكن في دراساته النقدية المفسرة، أن يقطع جذوره بإحداهما، لانه يبلغ بهما قدرا من التكامل الذي نتطلبه الآن في الدراسة الأدبية والنقدية.

ولا تقتصر محاضرات الدكتور العشماوي في مدرجات الجامعة، بل يتجاوزها إلى قصور الثقافة الجماهيرية والإذاعة.

وسواء أكان في قلب الجامعة أم في قصور الثقافة أم الإذاعة فلا بد أن يخرج إلى الأحاديث الأدبية والسياسية العامة، يحلق أبعادها المختلفة.

وكما يتبدى بوضوح في بحثه الرصين للماجستير عن «النابغة الذبياني» كشاعر قبلي، الذي صدر عن دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٠ في سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية عدد ١٧، عميق الايمان بشعراء الجاهلية، شديد التقدير لعبقريتهم.

ولقد لفحني شخصيا من الدكتور العشماوي منذ عشر سنين، عند التحاقي بكلية الآداب. نفس حار من أنفاس هذا الاحتفاء، لا أزال أذكر وقعه العذب اذ يضع أيدينا على الرؤيا الساطعة كأقصى طاقات الإبداع، ويستشرف الخفيات.

ويتتبع العشماوي، في نفس الوقت، خطى الشعر الجديد في العواصم العربية المختلفة: القاهرة وبغداد ودمشق والسودان. . الخ - لا يرفضه جملة ولا يقبله جملة، إنما يأخذ ما عليه ويعطي ما له.

وخلال دراساته الضافية عن الشعر والمسرح الذي يلقى منه اكبر اهتمام، تأليفا وترجمة، وينقل من اليونان قبل الميلاد إلى العصر العباسي الزاهر، إلى فرنسا في غضون الحرب الكبرى الثانية، إلى الادب الانجليزي المعاصر، إلى روسيا، إلى حركتنا المعاصرة يبرز معالم التجديد فيها.

والمطلع على كتابه «دراسات في أدب المسرح»، الذي صدر عن مؤسسة المطبوعات الحديثة سنة ١٩٦٢، يجده يطرح القضايا النظرية، ويدرس النصوص من الآداب المختلفة.

وهو يتناول مشاكل العلم والعلماء بمثل ما يتناول قضايا الأدب، والقومية العربية والاشتراكية. . الخ

ولكن هذه الاهتمامات المتعددة التي تشرق وتغرب ليست سوى تنويعات على نغم واحد، أو لنقل، بتعبير الفلاسفة، عناصر في أنتولوجيا واحدة لا تناقض فيها تتسلح بموضوعية العلماء والإيمان بالتطور والوضوح، وتدافع بحرارة عن البساطة والأصالة في روح العمل الفني وصياغته على السواء - البساطة التي تنفذ إلى شغاف القلوب، في مقابل هجر التعقيد والزيف. وتتناول النص الأدبي من داخله في علاقاته العضوية، لأن نقطة البدء عنده اللغة. وتوثق صلاتها بالحياة المعاصرة إلى جانب التمسك بالتراث القديم كعقيدة.

فلنتعرف على المكنونات العلمية التي منحتنا هذا الناقد المنفتح.

تخرج الدكتور محمد زكي العشماوي من قسم اللغة العربية بآداب الاسكندرية سنة ١٩٤٥، وعقب تخرجه عين معيدا. ثم نال الماجستير سنة ١٩٥١. وفي اكتوبر ١٩٥٢ سافر إلى انجلترا، ونال سنة ١٩٥٤ درجة الدكتوراه من جامعة

لندن عن «النقد الأدبي حتى القرن الخامس الهجري، مع العناية الخاصة بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني».

وبعد أن اشتغل بالتدريس في العام الدراسي ١٩٥٤ ـ ١٩٥٥ طلبته الاذاعة البريطانية للعمل فيها، على أن يقوم مدة إعارته بدراسة تيارات الفكر في الأدب الأنجليزي المعاصر.

إلا أن حرب بور سعيد سنة ١٩٥٦ قلبت كل شيء رأسا على عقب، إذ اضطر عقب الأنذار البريطاني في أكتوبر إلى تقديم استقالته، وعاد هو وزملاؤه إلى أرض الوطن في أوائل ديسمبر، مفضلا ـ كأي مواطن شريف ـ مصالح بلاده وسمعتها.

وفي القاهرة المنتصرة بدأ اتصاله بالهيئات الأدبية، واحتل مكانا في الجبهة الثقافية في العاصمة، فشارك لمدة أربعة أشهر في تحرير مجلة «المجلة» التي تصدر عن وزارة الثقافة، هي بعض ربيع وبعض صيف ١٩٥٧ نشر في أولها، في إبريل، بحثه «بين المأساة والملهاة» وفي نهايتها، في ١٥ أغسطس مقاله بجريدة «الشعب» المحتجبة «حول خلق لهجة عربية موحدة».

كذلك أعد «المبرنامج الثاني» جملة برامج عن شعراء العربية الكبار: بشار، المتنبي، أبو نواس. ومن شعراء الإنسانية. سوفوكليس وطاغور، إلى جانب تقديمه لمدة سنتين، مع فاروق خورشيد، مجلة «أخبار الأدب» الأسبوعية، حيث عرف المستمع العربي بأنباء الثقافة والفكر الأوروبي.

وكان العشماوي قد وجد أن الجامعة هي مستقره الأول والمسئولية الباهظة التي تهيأ للانقطاع لها.. أو ربما لم يستطع الصمود في الميدان بعيدا عن أسرته، متغربا عن بيته، أو متجشما السفر المنتظم بين المدينتين، فانصرف، ولما يكد يلمع اسمه. إلى تدريس الأدب والنقد بآداب الاسكندرية.

وبذلك خسرت الحياة الأدبية في بلادنا ناقداً أصيلاً، كان يمكن أن يتبوأ مكاناً

في الصدارة، لتكسب قاعات الجامعـة معلماً من طراز أصيل، يشـارك في تأسيس الروح العلمي الأمين.

وفيما بين ١٩٥٩ ـ ١٩٦٤ انتدب الدكتور العشماوي إلى جامعة القاهرة فرع الخرطوم، وهناك تعرف على كثير من الشـخصيات السـودانية الهامـة، والسياسية والأدبية، وأتيحت له فرصة تقديم سلسلة من الأحـاديث في إذاعـة أم درمـان عن «وظيفة النقد الأدبي ومناهجه»، ومجموعة من المقالات النقدية نشرت في جريدتـي «الثورة» السودانية و «السودان الجديد»، أهمها في الأخيرة «مقدمات لدراسة الشعر الحر».

وفي لقاء مع الدكتور العشماوي بالاسكندرية، مساء السبت ١١ آذار، بدأت بسؤاله عن مذهبه في النقد حتى يكتمل التعريف به.

* ينصرف مذهبي في الحقيقة إلى دراسة الأثر الفني بتعقب المقومات الفنية له، وكيف أستطاع أن يترك هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه.

كما أني أركز على كل ما يمكن أن يكون في هذا الأثر من حقائق نفسية أو فنية، وما يمكن أن يثيره من مشاكل مرتبطة بالشكل والمضمون معاً.

ومن ثم فالمنهج موضعي لارتباطه بكل أثر فني على حدة، وتكاملي لارتكازه على اللغة باعتبارها المستودع الحقيقي لكل ما في الأدب من فكر وإحساس وصور ومضامين وموسيقى.

ـ وبالنسبة للمدلول الأجتماعي أو السياسي لهذا الأثر الفني؟.

* لا مفر للناقد من دراسة المضمون أيا كان نوعه. ولكن الذي يحدد القيمة النهائية للأثر الفني ليس ما يشتمل عليه من مضمون اجتماعي أو سياسي، وإنما مدى خضوع هذا المضمون لقالب الفن الذي صب فيه، وتحقيقه لشرائط هذا النوع.

* وظيفة الأدب والفن بصفة عامة هي اكتشاف وارتياد حقائق الحياة والوجود بأوسع ما تستطيع الكلمة أن تعبر. وهما، من هذه الناحية، كشعاع الشمس الذي

يشرق على جميع الكائنات والموجودات، والذي لا ينحصر في دائرة معينة، بل يلقي بضوئه في جميع البقاع.

وهذا لا يمنع أبداً من أن يلتزم الكاتب بقضايا معينة، وأن يعيش بكل وجدانه قضايا عصره.

وفي مقدمة كتابي «الأدب وقيم الحياة المعاصرة» توضيح لوظيفة الأدب ورسالته داخل هذه الأبعاد.

- يختلف مفهوم البلاغة المعاصرة عن المفهوم الكلاسيكي. أرجو أن تحدد مفهوم كلمة بلاغة في الوقت الحاضر.

* البلاغة في تقديري هي الممثلة لحضارة الأمة، وفكرها، وذوقها. وعلى أساس من هذا لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن ينحصر معناها فيما عرف بعلوم المعاني والبيان والبديع، لأن قصرها على هذه العلوم الثلاثة، وبالشكل الجامد الذي انتهت إليه في القرن السابع الهجري يتنافى أصلا مع مفهومها القديم والحديث على السواء، ومع مفهوم الأدب والفن في كامل رحابته ونقاوته.

إن أي محاولة للتمييز بين مفهوم البلاغة والنقد في عصرنا الحاضر، وجعل البلاغة تنحصر في الحدود الشكلية، محاولة خاطئة من أساسها، تؤدي إلى قتل الأدب والمتأدبين، فضلا عن أنها تحول بيننا وبين التطور الذي نحمل عبء تحقيقه.

- أرجو أن تعرف الالتزام كما تفرضه قوانين المجتمع الجديد، في مقابل حرية الاختيار التي يجب أن تتوافر للأديب.

* لا يستطيع الأديب إلا أن يكون نفسه، بمعنى أنه لا يستطيع أن يعطيك ما تطلبه منه، بل ما ينبع من إمكاناته وهناك بعض الكتاب لا يستطيعون تحمل عبء الالتزام، بحكم تكوينهم الفني والمزاجي: هؤلاء نتركهم يكتبون، وسنحتفظ لأنفسنا بحق تقويم أدبهم والحكم عليه وتبصيرهم أيضا بمحدوديتهم.

أما الأديب المعاصر الملتزم فهو الذي يستطيع بمحض اختياره، ومع احتفاظه

بحريته كفنان، أن يعيش حياة العصر ببصيرة واعية، وخطى تقدمية.

ـ أرجو أن تحدد أبعاد الحركة الادبية في بلادنا.

* أهم مظهر من مظاهر الحركة الأدبية بدء استجابتها إلى ما يخوضه المجتمع وعالم اليوم من تجارب جديدة.

ففي مجال الشعر نستطيع أن نزعم أننا انتقلنا إلى الواقعية العربية الملتزمة بروح العصر وقضايا الوطن العربي ومشاكله، وهي غير الواقعية الاشتراكية بمفهومها المعروف.

على أن هذه الواقعية العربية ما تزال تشدها تيارات رومانسية، مثلما نجد عند صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي.

أما القصة فقد استطعنا أن نحقق فيها ما لم يحققه الشعر من واقعية هادفة، وعلى الأخص عند يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي وفي أخريات أعمال نجيب محفوظ التي تجاوزت الشخصيات فيها محليتها إلى اتجاهات أشمل وأبعد في الرمز.

ولا تزال محاولاتنا في المسرح قاصرة بعلة احتياجه إلى طاقات أكبر ونضج بعيد المدى.

وليس معنى هذا أننا نغض من إنتاج كبار كتاب المسرح، سواء منهم الرائد توفيق الحكيم أو الجيل التالي الذي ينقسم إلى قسمين: قسم غير محدد الاتجاه، ما يزال يبحث عن الشكل الأنسب للفكر المعاصر، مثل رشاد رشدي، وسعد الدين وهبه. وقسم اهتدى إلى شيء من هذا، دون أن تتمثل فيه حركة الفكر المعاصر بشكلها الكامل، كما نجد عند عبد الرحمن الشرقاوي والفريد فرج، مع اختلاف وسائل كل منهما.

وبين هاتين الفئتين يقف يوسف إدريس ونعمان عاشور.

ـ وإلى أي مدى تؤدي الحركة النقدية وظيفتها المثلى؟

* ما أراه الآن من كتابات نقدية في الصحف لا يصل للأسف إلى مرتبة النقد الموضوعي الذي يعمل على تبصيرنا بالحقائق، ودفعنا إلى مفاهيم جديدة.
ذلك أن ما يكتب عن إنتاجنا الجديد يغلب عليه السطحية والمجاملة، ويفتقر إلى الموضوعية وإلى تزويدنا بالمعارف الجديدة التي تدفع بالكتاب إلى الأمام.

ولقد حاول الدكتور لويس عوض في بعض ما كتب عن الشعر والمسرح والقصة والحياة الفكرية أن يحقق شيئا مما ينبغي للناقد الجريء، إلا أن حماسه لهذه ارسالة الهامة حماس متقطع.

ومع أن لمحمود أمين العالم فكرا غنيا وخصبا وعميقا، فإن سيطرة الأيدلوجية على كتاباته تجعل حكمه النقدي ملتزما بوجهة نظر واحدة.

(لأن الأدب قيادة للحياة، ولأن النقد عند العالم لا ينفصل عن معارك الشعب، وانتصاراته، ومصير الإنسانية، فلا معدى من وجهة النظر الواحدة هذه)[1].

وكنا ننتظر من الدكتور عبد القادر القط، باعتباره من أساتذة النقد ودارسيه القادرين على تبصيرنا بالقيم، في الحركة الأدبية مشاركة أكثر فعالية.

تردد اسم الشاعر والناقد ت. س. إليوت في السنين الأخيرة تردداً كبيراً أرجو تحديد تأثيره في الشعر والنقد العربيين؟

* لإليوت تأثير كبير في شعراء العرب المجددين، وعلى الأخص أصحاب الشعر الحر من أمثال شاكر السياب بصفة خاصة. ذلك أن تأثيره فيه يفوق غيره من أصحاب هذه المدرسة. ففي قصائد السياب تكاد تجد نفس الأسلوب والاتجاه، والاعتماد على نفس العناصر التي اعتمد عليها إليوت وأهمها: الميثولوجيا، القصة، شخصيات التاريخ، الحوار وطول القصيدة المقسمة إلى أجزاء، على نحو ما في «حفار القبور» و «المومس العمياء» التي تبلغ ٥٠٠ سطر.

كذلك أثر إليوت في كثيرين من المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية، وعلى

---

(١) الكلام بين القوسين لصاحب المقال وهو تعليق منه على ما قلته عن محمود أمين العالم.

الأخص فيما سماه المعادل الموضوعي أو موضوعية الأدب، وقيمتها في أنها نبهت الأذهان إلى حقيقة هامة وهي أن الأدب خلق وليس تعبيراً.

وقد تعرض الدكتور رشاد رشدي لهذا الاتجاه في أكثر من مقال، ولا يزال ينادي بهذه الموضوعية حتى الآن، ويتخذها أساسا لمنهجة في النقد.

ويجب أن ننبه إلى أن الاقتصار على جانب أو اتجاه واحد من اتجاهات النقد الحديث يخل بالتكامل المفروض للناقد في دراسته النظرية والتطبيقة.

- أين تضع الدكتور محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) في الحياة النقدية المعاصرة وما دوره بالتحديد في تاريخ النقد؟

الدكتور محمد مندور رائد من رواد الحركة النقدية المعاصرة في العالم العربي ،وهو الذي دفع بالنقد العربي دفعة إلى الحياة. وكان بأعماله قادرا على أن يحول تيارات قديمة سائدة إلى عناصر فعالة تشق طريقها إلى بناء أسس جديدة في النقد.

ومندور ، على هذا الاساس، صاحب مدرسة ينتشر تلاميذها في الجامعات والحياة الأدبية. ويحمل هؤلاء من بعده رسالة الناقد الموجه، المستجيبة لحاجات العصر.

جريدة «الثورة» الدمشقية

نبيل فرج
في ٣١/ ٣/ ١٩٦٧

القسم الثاني

أزمة اللغة العربية

ومنهج في تعليم الأدب والنقد

أزمة اللغة العربية[1]

تمهيد

إن قضية عزوف الطلبة عن الالتحاق بأقسام اللغة العربية بجامعاتنا المصرية وقلة إقبالهم على دراسة اللغة العربية، وانصرافهم عن الاستمتاع بها، وتذوق آدابها، قضية متشعبة الجوانب كثيرة الوجوه. تمتد أسبابها إلى العديد من العوامل المشتبكة والمختلطة.

لذلك قد يكون من المفيد للوصول إلى مناقشة مثمرة في قضية كهذه ان نحاول التركيز على الأبعاد الحقيقية للمشكلة، على أن يكون لكل بعد من هذه الأبعاد إطاره المستمد من طبيعة القضية التي نطرحها للمناقشة، ثم ننظر بعد ذلك في الحلول المتاحة والقادرة على إحداث التغيير المنشود، مع تقويم لهذه الحلول والاطمئنان إلى مدى فعاليتها ونجاحها.

ولعلنا نسلم جميعاً بأن اللغة العربية على المستوى العام تعاني أزمة أضعفتها وجعلتها في الصف الثاني أو الثالث من الاهتمام: مما أدى إلى تدهور أساليب الحديث والكتابة والتعبير بها، في السنوات الأخيرة وبدرجة ملحوظة سواء في المدارس والمعاهد، والجامعات أو في الاذاعة والتليفزيون، والصحافة بل في سائر وسائل الاتصال بالجماهير.

ولقد انتقلت العدوى إلى لغة التأليف ذاتها فأصابها من انحطاط في الأسلوب وتسامح في الحرص على الصحيح من اللفظ إلى درجة شاع معها الخطأ وكأنه الصواب، وشاعت الركاكة، فاضطرب على الناطقين بها تذوق اللغة في جمالها

(١) بحث قُدّم الى مجلس جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٥.

وجلالها، وضاع بالتالي بهاؤها الذي امتازت به في عصور ازدهارها وتشاء الظروف أن يحدث هذا في وقت تعتبر فيه اللغة العربية بالنسبة للناطقين بها في جميع أرجاء الوطن العربي الرابطة الحقيقية التي تشد من وحدته وتؤكد صلاحيته للتماسك ضد الغزو من الخارج سياسياً كان أو ثقافياً أو عسكرياً. وهي بهذه المثابة تلعب في حياته دوراً أخطر بكثير مما تلعبه لغة أخرى في أي من الأوطان، من أجل ذلك كان إصلاح ما فسد، ووضع القدم على الطريق المؤدية لازدهارها يعتبر مطلباً قومياً يقف من حيث الأهمية في أعلى مكان من الاعتبار.

وقد يكون من الأفضل ونحن ندرس الأسباب التي أدت إلى هذا كله أن نقف أولا عند المؤثرات العامة ثم ننتقل منها إلى المؤثرات الخاصة ثم إلى الحلول المقترحة.

المؤثرات العامة:

أولا: تحول القيم:

منذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن بدأ التفوق العلمي وسيطرة المادة وسيادتها على ما سواها من نواحي النشاط البشري، يحتل مكان الصدارة من التفكير الإنساني، مما أدى بالضرورة إلى خلق قيم جديدة تختلف اختلافاً بيناً عن قيم الحياة في القرن الماضي.

فأصبحت القوى الاقتصادية، والتجارة الدولية، والتنافس الصناعي هي القوى التي تصنع اليوم مصير الإنسان لدرجة أصبح مفروضاً معها على إنسان العصر الحديث إذا أراد أن يذوب في هذا التحول الجديد أن يكتسب شيئاً من اللاشخصية أو اللافردية التي يتصف بها النظام نفسه، وأن يفقد كثيراً من الضعف الإنساني، وأن يهمل الكثير من أفراحه وأحزانه وأن يطرح جانباً كبيراً من حاجاته الروحية، وأن يخضع بلا هوادة لما تستغرقه المصالح الاقتصادية للمجتمع.

وكان من أخطار هذا التحول أن بدأ فريق من العلماء يقسمون القضايا إلى قسمين:

القضايا الزائفة كما ترد في الأدب والشعر، والقضايا الحقيقية كما ترد في العلم. وكان من نتيجة هذه النظرة أن شاع بين الناس من لا يرى في القضايا التي يولدها الفن والشعر اي جدوى. وأصبحت هذه القضايا فجأة وإذا الإيمان بها أمر عسير على العقلية الحديثة. وكان طبيعياً أن يؤثر ذلك بالضرورة في كثير من القضايا المتعلقة بالدين والوجود والطبيعة البشرية والروح ومكانتها وتأثيرها، على الرغم من أنها قضايا يرتكز عليها تكوين العقل وتعتمد عليها سلامة الإنسان، بل هي في الحقيقة طرف مقابل وهام لحياة الفعل والمادة، وعامل أساسي في تطوير العمل وما يؤدي إليه من إنتاج في عالم الصناعة ذاته.

هذا الفردوس الجديد الذي تحركه آلهة صارمة من القوى الاقتصادية والتجارة الدولية والتنافس الصناعي، قد كان له تأثيره السيء على الحضارةالأوروبيةفأوقعها في أزمات نفسية حادة، ومع ذلك فقد استطاعت موجات الفكر العالمي وذبذباته أن تدق أبوابنا بعنف، فوقعنا في أزمة متشابهة ترجع في حقيقتها إلى عنصر التنافس القائم بين اتجاهين يريد كل منهما أن يحل محل الأخر، وكان من الممكن أن يفسح كل اتجاه مكاناً للآخر إلى جواره لولا طبيعة التحول المفاجئة من ناحية، وإصرارنا وخصوصاً في مصر، على اللحاق بعجلة التطور السريع الذي يجرف عالمنا اليوم وينقله من وجه إلى وجه في سرعة مذهلة من ناحية أخرى.

ومع إيماننا بأن الجمود تعويق للتطور الطبيعي للحياة في مرحلة حضارية كل ما فيها يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم. إلا أننا لا بد أن نحسب حساب الحركة الجامحة التي كثيراً ما تسلب من الحياة نموها الطبيعي، فيفقد قياس الزمن توازنه، ويؤثر ذلك علينا عاملين ومنتجين.

ولسنا في كل ما قلنا نريد أن نزعم أن مصر في مرحلتها الأخيرة وأمام جهودها المكثفة والعاجلة من أجل التصنيع، ومن أجل التقدم العلمي والتطور التكنولوجي قد أقامت عرشاً للمادية على حساب القيم الروحية، أو أن الإنسان الرقم قد قتل فيها الإنسان الشعر.

لا نريد أن نذهب إلى هذا المدى، ولكن الإنصاف يقتضينا أن نقرر أن موجة الاحتفال بالعلم والمادة قد جعلت العناية بالفن والفكر والأدب تقع في المرتبة الثالثة أو الرابعة من اهتمام العامة والخاصة.

وأوضح دليل على ذلك في مجال التعليم أن أصبح الإقبال على الأقسام العلمية بالتعليم الثانوي أضعاف الإقبال على الأقسام الأدبية فيها، بل إن بعض المدارس الثانوية قد انعدم فيها الإقبال على القسم الأدبي تماماً، والأغرب من هذا أن دفع الطلاب للأقسام العلمية لم يعد ينبع من رغبة الطالب واختياره الحر وحدهما، وإنما أصبحت الأسرة والمدرسة تشتركان معا في حث الطالب وتشجيعه على هذا الاختيار، بل وإقناعه بأن المستقبل في هذا اللون من المدرسة وليس في ذلك.

وموطن الخطر ليس في الزيادة المخيفة في أعداد الطلاب المتخرجين من الأقسام العلمية أو ما يترتب على ذلك من اختناق في الالتحاق بالكليات العملية، أو في مجالات العمل والتوظيف بعد ذلك، بل إن معظم الخطر يرجع إلى أن الصفوة المختارة من الطلبة المتفوقين وذوي القدرات الخاصة هي التي تقبل على الأقسام العلمية بالتعليم الثانوي،ومن هنا اصبحت نوعية الطلاب الذين يلتحقون بالكليات النظرية أقل في مستوى القدرة والاستعداد من زملائهم الذين يلتحقون بالكليات العملية. ولعل هذا أحد الأسباب التي جعلت بعض كليات الأداب تسعى الآن إلى قبول المتخرجين من الأقسام العلمية بالثانوية العامة.

هذا التحول في القيم والمفاهيم كان له من غير شك أثره النفسي المباشر وغير المباشر في الإقبال على دراسات الأدب والفكر والفن، وفي نوعية الطلاب الذين يلتحقون بالكليات النظرية كماً وكيفاً.

ثانيا: انعكاسات من الماضي:

والعامل الثاني في المؤثرات العامة في عدم اقبال الطلاب على دراسة اللغة العربية عامل قديم وافد مع الاستعمار ومحاولاته في الفصل بين العربي وتراثه القديم.

فلقد نجح الاستعمار على مدى فترة طويلة في إشاعة روح النفور من اللغة العربية، مستعيناً في ذلك بعدد غير قليل ممن تأثروا بالثقافات الأجنبية، أو ممن استهوتهم الأرستقراطية الأوروبية أو أثرت فيهم النعرة التركية، او ممن تعلموا في مدارس تبشيرية وأصبحوا يتكلمون لغة انجليزية أو فرنسية بحكم التعليم في مدارس أجنبية، أو بحكم التأثر بالتقليد.

لقد تكونت من هؤلا طائفة تستنكر اللغة العربية، وتأنف من لفظ عرب أو عربي أو ابن عرب ـ وليس من شكٍ في أن إهمال لغتنا العربية واستبدالها بلغات أجنبية فترة طويلة من حكم الاستعمار الأجنبي، قد كان له أعمق الأثر في خلق هذه الهوة بين أبناء الوطن العربي ممن سلكوا هذا السبيل، وبين تراثهم وتاريخهم وحضارتهم.

ومن انعكاسات الماضي الممتدة إلى الحاضر كذلك صورة مدرس اللغة العربية التي ارتسمت في أذهان الناس بالجمود والتزمت والسلفية، نتيجة لعوامل يتصل بعضها بنشأة مدرس اللغة العربية وارتباط هذه النشأة ببيئة اجتماعية معينة، وبنوع من الدراسات الأزهرية المحافظة التي كانت تنهض أساساً على تحفيظ القرآن، والعناية بحفظ المتون والشروح، والتوقف نهائياً في محطة تاريخية معينة لا يسمح للخارجين عنها أن يخرجوا. هذا الوقوف في المكان الواحد قد خلع على مدرس اللغة العربية صورة ظلت آثارها باقية إلى الآن.

وها هي أجهزة الإعلام ما تزال حتى الآن تسلك سلوكاً معيباً حين تعرض علينا هذه الصورة المشوهة للمدرس بعامة، ومدرس اللغة العربية بخاصة، وحين تظهره محملا بكل أوزار الفقر والإهمال كأنه القطعة المتلكئة من الزمن الغابر. ويكفينا أن ننظر إلى «الاستاذ حمام» و «كان وأخواتها» «وما انفك وما انخلع» «والسكرتير الفني»، وغير ذلك من عبارات وشخصيات يعرضها علينا المسرح أحياناً والتليفزيون أحياناً أخرى لشخصية مدرس اللغة العربية. ثم انظر إلى ما يمكن أن

يستقر في أذهان الناشئة حين يرون القائم بتدريس اللغة العربية وهو موضع السخرية والفكاهة والاستخفاف على هذا النحو.

ثالثا: الازدواجية اللغوية:

إن مصدراً من مصادر قصور طلابنا في التعبير باللغة العربية الفصحى تلك الغربة اللغوية العجيبة بين لغة يتكلمها التلميذ في البيت وفي الشارع، ولغة يكتب بها واجباته المدرسية، ويستمع فيها إلى محاضرات أساتذته، ويقدم بها امتحاناته.

فالعربي في جميع أنحاء العالم العربي يقرأ ويكتب ويؤلف ويحاضر بلغة ويتحادث ويغني، ويروي النكات، ويتشاجر، ويداعب أطفاله بلغة ثانية.

مثل هذه الازدواجية اللغوية التي لا تعانيها بقية اللغات كانت وما تزال تشطر أفكار تلاميذنا الصغار وأحاسيسهم وحياتهم إلى نصفين.

والسبب في هذا ناشيء من أن الجسور ظلت مقطوعة وقتاً طويلا بين المحافظة البالغة التزمت، وبين طبيعة التطور الحتمي للغة، فالحقيقة التي لا يستطيع أن ينكرها أحد هي أن اللغة تتحول تحولا حتمياً من لحظة إلى أخرى، بحكم ما تفرضه عليها فسيولوجيتها، ونموها الكيماوي والعضوي وأنها تتحرك باستمرار دون أن نشعر بحركتها اليومية.

ومن هنا كان فرض الحصار على اللغة العربية وإغلاق الأبواب عليها، ومنعها من الاختلاط والخروج إلى الشارع مسألة ضد طبيعة الأشياء، فوق أنها إساءة للغة التي ترفض أن تظل متحصنة وراء الدروع التقليدية دون محاولة لكسر جدار الخوف الذي يحول بينها وبين الدخول في مغامرة جديدة. والحل هو لغة متطورة للكتابة والتعبير تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ومن لغة الحياة حرارتها وشجاعتها واشتباكها بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية.

إن مثل هذا اللغة التي تجعل نفسها في خدمة الحياة والإنسان سوف تعيد الثقة المفقودة بين لغة التخاطب ولغة الكتابة، وتنهي حالة التناقض والغربة بينهما.

ولعلنا نلاحظ اليوم مع انتشار الإذاعة والتليفزيون أن العوام أصبحوا يستخدمون في لغتهم العامية كثيراً من الألفاظ الصحيحة وكانوا في الماضي يخطئون في نطقها. وهذا وحده دليل على أن اللغة المتزمتة حين تتنازل عن بعض كبريائها سوف تطرح للتداول لغة موجودة على شفاه الناس، وكانوا يخافون من التعامل معها، وبالتالي سوف تجد اللغة العامية الباب مفتوحاً أمامها للنهوض إلى مستوى الفصحى.

رابعاً: التعليم العام: مناهجه ومقرراته وطرق التدريس فيه.

(أ) تنمية القدرات الخاصة:

فطنت كثير من الدول المتطورة في وضعها لسياسة التعليم العام إلى الاهتمام بالأسس التي من شأنها أن تخرج المتعلم الذي لا تصدع عنده بين الفكر والعقل، وبين المبدأ والسلوك، وبين الوظيفة والعضو. وذلك حين أدركت أن المتعلم لا يبلغ في حرفته أو مهنته أو حتى معمله وزاوية تخصصه معنى المحترف الصالح إلا إذا تجلت الوحدة التامة بين الخبرة والملكة وتحقق التكامل بينهما.

هذه الوحدة التامة من الصعب أن تتحقق إلا إذا مهدنا لها في مرحلة التكوين المبكرة عند المتعلم، وأعددنا لها ما يكفيها من الوسائل، وهيأنا لها الوقت والحجم الكافيين في مراحل التعليم الأولى بأن نخصص للطفل ساعات لتربية روحه وفكره، واكتشاف ملكاته وتنمية هذه الملكات، وأن نطلق له الحرية في التعبير عنها. ونغرس في نفسه الإحساس المبكر بالجمال وتذوقه وألا نجزع إذا أضعنا في هذا الإعداد بضعة أعوام ثم نخطو به بعد ذلك خطوات في تعليمه مباديء العلوم التي تبدأ بالمعارف العامة وتنتهي به إلى فروع التخصص المختلفة.

إذا أمكن للتعليم العام أن يضع هذا المنهج في اعتباره أمكن للمواطن الذي يخرجه التعليم العام للحياة أن يكون مؤهلا للاستفادة من قدراته قادراً على استغلالها في محيط عمله الضيق مهما يكن نوع العمل الذي يؤديه.

فما من طبيب أو مهندس أو عالم في الطبيعة أو الكيمياء أو الذرة ـ وكلها من العلوم المضبوطة ـ بقادر على الابتكار في ميدانه، وعلى تجاوز حدود مهنته العلمية إلى آفاق الإبداع والاختراع إلا إذا اعتمد على ملكاته التي نماها في صغره وطورها في كبره وعلى الأخص ملكة الخيال.

إذا قبلنا هذه المقترحات، وسلمنا بضرورتها في تكوين المتعلم العام، فالطبيعي أن تكون أكثر ضرورة بالقياس إلى من يدرسون اللغة والأدب والفكر والفن.. فالمعروف أن هذه التخصصات لا يتم النجاح الحقيقي فيها بالتحصيل والمعرفة النظرية وحدهما. بل لا بد للمقبلين على دراستها أن تكون لديهم قدرات خاصة نكتشفها في وقت مبكر، ونتعهدها بالرعاية في مراحل التعليم العام حتى تستكمل نضجها.

هذه الناحية، ناحية اكتشاف المواهب والقدرات وتنميتها وتوفير العناية والاهتمام بها تكاد تنعدم في مناهج التعليم ورسم سياسته في بلادنا مع أنها أساس ضروري في تكوين الحرفي الصالح على المستويين العام والخاص، أعني على المستوى التخصصي العلمي، والتخصص الأدبي والفني.

(ب) مقررات اللغة العربية ومناهج تدريسها:

وهنا نصل إلى أهم وأخطر الأسباب التي تنفر الطالب من دراسة اللغة العربية، وتحول بينه وبين الاستمتاع بها وتذوقها والإقبال عليها. ولدينا في هذا المجال محوران أساسيان تدور حولهما عملية تعليم اللغة العربية ويتوقف عليهما نجاحها أو فشلها.

هذان المحوران هما:

(أولا) مقررات اللغة العربية ومناهج تدريسها

(ثانياً) المدرس:

أما عن مقررات الدراسة أو المواد التي تطرحها المدارس على التلاميذ لدراستها فهي تنقسم إلى نوعين مميزين

أولهما: قواعد النحو والصرف.

ثانيهما: النصوص الأدبية من شعر ونثر والكتب المقررة للقراءة.

فإذا بدأنا بالنحو والصرف وجدنا أنفسنا أمام أكثر المواد قسوة وإرهاباً بالنسبة للطلاب في مراحل التعليم المختلفة. وعلى الرغم من المحاولات العديدة التي قام بها المسؤولون عن التربية والتعليم من أجل تيسير النحو وتذليل صعوباته على الدارسين بدءاً من النحو الواضح للأستاذ على الجارم، ثم تجربة المسند والمسند إليه، ثم إلغاء هذا كله والانتقال إلى محاولة الأستاذ الحمادي، على الرغم من هذه المحاولات فما يزال الطلاب يخشون النحو أشدالخشية، يعيشون في ظلال الرعب كلما اقتربوا منه، يرغبون عن دراسته وحفظه وهم في حال يرثى له من التوتر والعصبية.

والسبب في فشل هذه المحاولات هو أننا اخطأنا الغاية من درس النحو فإن قواعد اللغة ليست غاية في ذاتها، بل هي وسيلة لغايات ابعد هي تقويم لسان التلميذ، وضمان سلامة نطقه للغة وتعبيره بها.

فإذا كانت قيود النحو من أجل هذه الغاية فهل حققنا الغاية؟ للأسف لم تتحقق والسبب أننا ركزنا كل عنايتنا واهتمامنا بالقيود دون الغايات فكانت النتيجة أن مضت الغايات وبقيت القيود.

ونحن قد نفهم أن يدرس النحو لذاته للمتخصصين في أقسام اللغة العربية، أو في غيرها من معاهد إعداد المعلمين، أما أن يكون الأمر كذلك في مراحل التعليم الإعدادية والثانوية فمسألة سابقة لأوانها.

إن مهمتنا في مراحل التعليم الأولى هي فتح شهية الطلاب، وترغيبهم في دراسة اللغة العربية وإقناعهم بجمالها وسحرها، وإظهارهم على روعة كلماتها وصورها، بعرض أجمل النماذج وأمتعها، واختيار أقربها إلى نفوسهم وأذواقهم،

وترجمة أفكارها وصورها، وتحويلها من أشكال موسيقية مرسومة على الورق إلى اهتزازات عاطفية، وإلتماس كل الوسائل التي تجعل من كل تلميذ عاشقاً للغته فخوراً بها.

وإذا نجحنا في خلق هذه العلاقة الحميمة بين التلميذ ولغته فسوف تسقط كل الحواجز، ومنها حاجز النحو والصرف، ولن يصبح النحو مشكلة بعد ذلك ـ فقد أصبح الطريق ممهداً أمام التلميذ لمعرفة الخطأ والصواب فيما يقرأ وفيما يكتب. ومن الممكن أن يتعرف الطالب على ما يعنيه وينفعه من قواعد اللغة من خارج دراسته للنصوص الشعرية والنثرية وبطريقة غير مباشرة، وبدون دخول في تفصيلات جزئية من شأنها أن ترهق الأذهان الصغيرة أو تحملها مالا تطيق. وخصوصاً ونحن على يقين من أن حفظ قواعد أية لغة من اللغات لن تمكن أي أنسان من امتلاك ناصية اللغة وإجادتها، وإلا لكان من الممكن لمن يحفظ قواعد كرة القدم مثلا أن يكون لاعب كرة ماهراً، إن الدربة والمران والممارسة العملية، وطول المصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية لأية لغة من اللغات هي التي تجعل الإنسان قادراً على إجادة التعبير، وبالتالي على تجنب الخطأ.

إن الشعراء والأدباء العظام ـ لا اللغويين، ولا معلمي الإنشاء ـ هم الذين يعلمون اللغة وهم الذين يفتحون عيوننا على أسرارها ومفاتنها.

وهنا ننتقل إلى الجانب الثاني من مقررات اللغة العربية في المدارس الإعدادية والثانوية وهو ما يطرح للدراسة من النصوص الشعرية والنثرية وكتب القراءة وموضوعاتها.

وأهم ما يوجه من نقد في هذا المجال هو سوء الاختيار أولا، وعدم ملاءمة النصوص لمجالات اهتمام التلاميذ وأذواقهم ومراحل دراستهم ثانيا ثم حجم المقررات وازدحامها ثالثاً.

ومسألة اختيار النصوص مسألة بالغة الأهمية والخطورة ويتوقف عليها تكوين

طالب اللغة العربية وتثقيفه وتربية حسه اللغوي وذوقه الأدبي وتنبيهه إلى ما في تراثه القديم من حضارة وقيم فنية وفكرية.

ونظرة واحدة إلى النصوص المقررة على تلاميذنا بالمدارس الإعدادية والثانوية تدعونا الى العجب، فقد ظلت هذه النصوص بعينها تقرر على تلاميذ المدارس عشرات السنين دون محاولة لإعادة النظر فيها أو تغييرها. ولست أفهم معنى لمثل هذا الثبات على أشكال واحدة ولفترات طويلة، وفي تراثنا العربي من التنوع والخصوبة ما يتنافى مع هذا الجمود الذي لا معنى له، والذي قد يوحي بأن تراثنا ضريح من الرخام لا يسمح بتجميله أو ترميمه. مع أن السفر من الجاهلية إلى القرن العشرين يمكنه أن ينقلنا من أرض الدهشة إلى مدن الغرابة، فيجعلنا أقدر على مواصلة الرحلة والاستمتاع بمباهجها.

لا بد من تغيير خريطة النصوص الشعرية والنثرية التي تقدمها وزارة التربية والتعليم لطلابها كل عام. ولا بد من تمزيق هذا الغشاء الذي نسجته العادة والادمان على هذه المقررات عاماً بعد آخر، وإحداث حركة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات بين هذه المقررات وبين التلاميذ والمدرسين، وأن يراعي دائماً حاجة التلاميذ وميولهم وأذواقهم والحرص على مخاطبة مشاعرهم والاستجابة إلى حاجاتهم النفسية والذهنية، وربط ما يقرءون من كتب بحياتهم ومشاكل أمتهم وقضايا عصرهم. وفي عالم الشعر والمسرح والقصص القصيرة والمروية مجال واسع وغني لهذا كله.

مدرس اللغة العربية:

كلنا يعلم الدور الخطير الذي يقوم به مدرس اللغة العربية، فعلى يديه تحيا اللغة أو تموت. وفي استطاعته أن يفتح شهية الطلاب أو يسدها، فمدرس يجعل ساعة الأدب ساعة تعذيب واحتضار، ومدرس يجعل المادة التي بين يديه نزهة روحية ونفسية، ويحول النصوص الجامدة إلى جداول متدفقة بالانغام والمشاعر.

إن كل ما نعده من مناهج، وما نختاره من مقررات وبرامج للدراسة والتعليم يصبح عديم النفع إذا لم يكن لدينا المدرس المعد إعداداً سليماً.

ومن العوامل الأساسية التي يتوقف عليها نجاحه أو فشله؛ استعداده الخاص، ثم تكوينه العلمي الذي لا ينحصر فيما يتلقاه من معرفة في مراحل التعليم المختلفة وفي فترة الإعداد المهنية وحدهما، بل ينبغي أن يظل المدرس على أهبة دائمة وحضور مستمر للتفاعل مع أية حركة ثقافية أو فكرية، وأن يحرص على وقاية نفسه من العقم الفكري والجدب الثقافي الذي كثيراً ما يصيب المتعلمين بعد تخرجهم من الجامعات حين ينقطعون عن مواصلة القراءة الجادة التي تربطهم بحركة التطور الحضارية والثقافية.

ثم يأتي بعد ذلك العامل النفسي وهو من أهم العوامل في استقرار حياة المدرس واطمئنانه على مستقبله، واقباله على عمله فمهنة التدريس مهنة شاقة، والمسؤولية التي تلقيها الدولة على كاهل المدرس مسؤولية جسيمة، ويكفيه أن في عنقه أمانة تربية الناشئة وإعدادهم للحياة. وليس من شك في أن أي ضغط أو إرهاق أو ظلم أو إهمال يقع على المدرس سوف ينعكس بالضرورة على كفاءة إنتاجه وبالتالي على تلاميذه.

من هنا كان من أهم الواجبات على الدولة أن تهيء للمدرس كل أسباب الاطمئنان النفسي والمادي، فقد جاء الوقت الذي نرد فيه للمدرس بعض حقه علينا، ونجنبه ونحمي مهنته من أي اعتداء يقع عليه أو عليها.

ويجب أن نعترف بأن كل محاولة في هذا السبيل تختصر طريقنا إلى النهوض بالتعليم والمتعلمين على السواء، وكلما زادت عناية المدرس بنفسه، وكلما زاد تقدير الدولة له كلما استردت مهنة التدريس هيبتها ومكانتها، وأصبح الإقبال عليها شرفاً يسعى إليه الصفوة من المتعلمين.

الاقتراحات والحلول:

وبعد، فربما يكون من المفيد بعد هذا التحليل لجوانب الموضوع وأبعاده أن نجمل بعض ما نراه من مقترحات أو حلول في النقط الآتية:

اولاً: على المستوى العام:

١ ـ العمل على رفع مستوى الوعي باللغة العربية وآدابها لا باعتبارها الممثلة لفكر الأمة وحضارتها وذوقها فحسب، بل لأن الوعي بأهميتها وقيمتها والحرص على سلامتها، والنهوض بها وتطورها يعتبر مطلباً قومياً من الدرجة الأولى لا ينبغي التهاون فيه.

ومثل هذا يحتاج إلى مخطط مدروس تشترك في وضعه وتنفيذه وزارات التربية والتعليم والتعليم العالي والإعلام والثقافة.

٢ ـ تشجيع الدولة للادباء والكتاب والفنانين، ورعاية الناشئين منهم والاهتمام بمصادر الثقافة ووسائلها، والارتفاع بها إلى مستوى المسؤولية وإعادة النظر فيما يقدمه المسرح والسينما والصحافة والاذاعة والتلفزيون من مواد ثقافية، وتوجيهها توجيهاً جاداً يفتح أعين الشباب على آفاق جديدة، ويكسب حياتهم عمقاً واكتمالا، ويعينهم على الدخول في حوار حضاري مع العالم.

٣ ـ الاهتمام بالكتاب باعتباره المستودع الحقيقي للثقافة، وضمان انتشاره وتداول إصداره في طبعات شعبية بأسعار زهيدة والعمل على زيادة عدد المكتبات العامة في المدن والقرى وتزويدها بصالات للمطالعة وتيسير الاستعارة منها.

ثانياً: على المستوى الخاص:

١ ـ إعادة النظر في مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها والتنسيق بين وزارة التربية والتعليم وأساتذة الجامعات في هذا الشأن، وتشكيل لجنة للبحث فيما يقرر على التلاميذ من نصوص شعرية أو نثرية، وما يكلمون به من كتب للقراءة والاطلاع، ومحاولة تطويره وتعديله بما يتفق واستعداد الطلاب، وحاجاتهم الذهنية والروحية.

٢ ـ مراجعة أقسام اللغة العربية بالجامعات لمقررات الدراسة بها، ومحاولة ربط ماضي اللغة بحاضرها ومستقبلها وتطعيم الدراسة بما انتهى إليه الفكر المعاصر في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، والعناية بالفنون الأدبية الحديثة من مقال وقصة ومسرحية، والاهتمام بكل ما يطرأ على هذه الفنون من تطور وتجديد.

٣ ـ تشجيع دراسة اللغة العربية عن طريق الإعلان عن مسابقات في موضوع أدبي نقدي على مستوى الثانوية العامة تخصص للفائزين فيها جوائز مغرية.

٤ ـ مشاركة الجامعات في تشجيع الإقبال على دراسة اللغة العربية فتخصص مكافآت شهرية للحاصلين على جوائز الثانوية العامة. أو من يحصلون على أعلى الدرجات في مادة اللغة العربية ويلتحقون بأقسام اللغة العربية.

٥ ـ اهتمام أقسام اللغة العربية بالنشاط الثقافي والفني للطلاب وحثهم على الإنتاج العلمي والأدبي واشتراكهم في الندوات وحلقات البحث مع أساتذتهم، وإتاحة الفرص لرحلات علمية وثقافية داخل مصر وخارجها.

٦ ـ استضافة كبار الكتاب والشعراء ورجال الفكر والأدب في مصر والعالم العربي في مواسم ثقافية كل عام وإتاحة الفرصة للطلاب لرؤية هؤلاء والاتصال بهم والاستماع إلى آرائهم وعقد حوار علمي معهم.

٧ ـ فتح باب القبول في أقسام اللغة العربية للطلبة الحاصلين على الثانوية العامة بقسميها العلمي والأدبي، ويكون شرط القبول الوحيد التفوق في اللغة العربية وآدابها.

٨ ـ عدم التقيد في القبول بأقسام اللغة العربية بشرط الحصول على شهادة الثانوية العامة الحديثة، والاكتفاء بشرط التفوق في مادة اللغة العربية بحيث لا تقل درجة الطالب فيها عن ٧٥٪.

هذا، ولعله من الواضح الآن، بعد هذه الدراسة أن القضية بالقياس إلينا ليست قضية قلة أو زيادة أعداد الطلاب الذين يلتحقون بأقسام اللغة العربية كل

عام، كما أن هدفنا ليس فتح الباب على مصراعيه لقبول أكبر عدد منهم، وإنما القضية عندنا أشمل من ذلك وأعم، إنها قضية رفع مستوى الوعي بلغة الأمة وآدابها والبحث عن أفضل السبل للنهوض بها على المستوى العام للدولة أولا ثم على المستوى التعليمي والتربوي ثانياً ـ وعلى قدر ما نبذل من جهود في هذا السبيل على قدر ما نجني من ثمار، لا في ترغيب الطلاب على الالتحاق بأقسام اللغة العربية فحسب بل في خلق المدرس الكفء الذي يعين على تحقيق هذه الغاية.

مَنهج من تدريس مَادّتي الأدَب وَالنقد بالجَامعَات

تمهيد

لعل من المتفق عليه أن الدراسات النقدية والبلاغية وما يتصل بها من مسائل قد حظيت في حياتنا الجامعية، وعلى الأخص في مراحلها الأخيرة بالحوار المتعدد الجوانب، حوار كثر فيه النقاش، واحتدم الجدال، وتشعبت فيه الآراء حتى كاد دارس النقد والبلاغة في أيامنا هذه أن يضلّ وسط تيارات عديدة من النظريات والمبادىء، وخصوصاً مَنْ كان متأثراً ببعض الأفكار المحافظة الجامدة، أو مَنْ كانت خبرته وإحاطته بهذه الدراسات محدودة.

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المبادىء والنظريات، وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد الكثير من الجدل والنقاش. فإن ذلك على النقيض، قد يكون في ذاته علامة صحة، ودليلاً على مدى الثراء الذي حققه ويحققه النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث. ولكن الخطر الحقيقي في أنْ نُواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة ما يوضح أمامنا الرؤية ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم والحكم سليماً مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة العميقة الجادة التي لا تدفعنا فيها الحماسة لمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية والشاملة التي تُفسح صدرها لكل المعارف على ألاّ تستعبدها هذه المعارف. ومن هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف في فهم تراثنا الأدبي قديمه وحديثه وإثرائه حين نتمكن من رؤيته رؤية

صحيحة وحين نقدر على تحديد أصالته وعناصر إبداعه مع اختلاف العصور والفصول واتجاهات رياح الفكر والذوق.

فليس بين العلوم الإنسانية علمٌ هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي. وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود. فكثيراً ما تختلف أحكام النقاد تبعاً للمسائل التي تشغل بالهم، وكثيراً ما تختلف أذواق أمة عن أمة، بل كثيراً ما تختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل. فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة فقد أصبح لزاماً على دارس الأدب والنقد أن يكون قادراً على متابعة التطور والتغير المستمرين في حياة الأدب والأدباء. والأهم من ذلك أن يكون على وعي بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه، والعمل على إثراء التجارب الفنية لآداب أمته وتطويرها.

على أساس من هذه المقدمات ولكي يحقق هذا الحوار هدفه نرى ضرورة تحديد بعض الأهداف التي قد تعين في وضع منهج عام للموضوعات الأساسية التي يحتاجها دارس النقد والبلاغة.

أهداف عامة ومقترحات

أولاً: الدراسة التحليلية للنصوص أو ما يسمى بتفسير النصوص

إذا كنا نسلّم معاً بأن دراسة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصوص وفهمها والحكم عليها، وإذا كنا نؤمن بأن قراءة مؤلفات كبار الشعراء والكتاب هي السبيل إلى تكوين ملكة الأدب في النفوس وليس هناك سبيل غيرها، وإذا كنا نعترف بأننا في الدراسات الأدبية نكون في مجال ما يُدرك بالحس والذوق لا في مجال ما يدرك بالعقل وحده، وإذا كنا نعلم أن المعرفة الأدبية الحقة لا تتم عند القاريء إلاّ بطول المصاحبة والمعايشة للآثار الفنية، وأن الجانب التطبيقي والعملي الذي يتمثل في الممارسة والدّربة والمران على تحليل النصوص الأدبية هو الوسيلة لتكوين ذوق أدبى ثم الوصول إلى المعرفة الفنية، واكتساب منهج موضوعي في التحليل يلتزم النص الأدبي فيصدر في أحكامه عن منهجية تضع يد القاريء على ما يحس به من مواضع الجمال والقبح، وتعلل لذلك تعليلاً منطقياً مقبولاً، فيصبح الحكم مع اعتماده على الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الاخرين كما تصح لدى الناقد.

إذا سلمنا بهذه الأمور يصبح من الضرورة أن يكون أمام طلابنا منهج تطبيقي في تفسير النصوص وتحليلها. وهذا ما نراه في معظم الجامعات المتقدمة، فالتعليم في كثير من هذه الجامعات يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها، وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادىء الأدبية واللغوية بالعرض عَرْضاً تطبيقياً تؤيد بالنصوص التي يختارونها. وقد وصل الاعتقاد بهذا الاتجاه في

الجامعات الفرنسية حداً جعل التعليم هناك لا تلقى فيه محاضرات في النقد والبلاغة وتاريخ الأدب والنحو، وإنما يعالج كل ذلك من خلال شرح النصوص.

هذا المنهج التطبيقي الذي ندعو إليه سوف يحقق غرضين أساسيين هامين:

الأول: تكوين حاسة التذوق والتمييز بين الطلاب عن طريق التدريب المستمر على فهم النص وتحليله ثم اكتساب القدرة فيما بعد على تكوين منهج تحليلي يقوم على الذوق وموضوعية الأحكام، ويعين الطالب على الاستمتاع بما يقرأ ويشجعه على معرفة تراثه وحسن إدراك ما فيه وفهمه على النحو الصحيح.

والثاني: إدراك الأصول العامة للأدب ودراسته،فمن خلال الدرس التطبيقي للنص الأدبي سوف يلم الطالب بجملة من الحقائق والنظريات المتصلة بالأثر الفني،والوصول إلى مفهوم شامل له يصدق على الماضي والحاضر، ويتفق وماهية الأدب. وعلى الرغم من أننا نؤمن بصعوبة الاتفاق على القضايا النقدية، وعلى الرغم مما في طبيعتها من قابلية للخروج على المألوف بحكم ارتباطها بالذوق الجمالي فإننا نعتقد بأن الفهم الشامل للأصول الأدبية والنقدية أمر ممكنٌ بل هو أساس هام تتوقف عليه صحة القضايا والنظريات التي تتصل بالأدب والنقد على السواء. ذلك أن معظم الأخطاء الشائعة في النقد المعاصر ناشئة من الخلط في المفهوم الذي يحدد طبيعة الأدب، والذي يميزه عن غيره من نواحي النشاط الإنساني، وإلى أي حد هو مستقل عن أية غاية عملية أو نفعية أو منطقية أو أخلاقية، وما موقف الأدب من اللغة؟ ثم ما الفرق بين استعمال الأدب للغة واستعمال المنطق لها؟ وماذا نعني باللغة الفنية؟ وإلى أي حد يؤثر الأدب في المجتمع، ويؤثر المجتمع في الأدب، وماذا نعني بوحدة الأثر الفني، أو ماذا نعني بقدرة القصيدة على إزالة المتناقضات والمتفرقات والمتباعدات. ثم ماذا نعني بالخيال الذي هو قادر على تحقيق الوحدة وصهر

الأجزاء،ثم ماقيمة هذا كله فنياً،وغير ذلك من موضوعات تتصل بذاتية الأديب وموضوعيته،وقضايا الشكل والمضمون وما إلى ذلك من مسائل يمكن الإلمام بها ومعرفتها من داخل الأثر الفني الذي يختاره الأستاذ،سواء أكان شعراً أم نثراً، قصيدة أم رواية أم مسرحية.

وأقترح أن يُبدأ في تدريس هذا المنهج التطبيقي في السنة الأولى في شكل «مدخل إلى الدراسات الأدبية والنقدية» وأن يستمر تدريسه في السنوات التالية في ساعات الأدب والنقد على السواء. واخترنا السنة الأولى لاعتقادنا بأن جزءاً من رسالتنا في المرحلة الأولى للتعليم الجامعي هي فتح شهية الطلاب وترغيبهم في دراسة اللغة العربية، وإقناعهم بجمالها وسحرها، وإظهارهم على روعة كلماتها وصورها، وذلك بعرض أجمل النماذج وأمتعها، واختيار أقربها إلى نفوسهم وأذواقهم. ولا يخفى علينا أن اختيار النصوص مسألة بالغة الأهمية ويتوقف عليها تكوين طالب اللغة العربية وتثقيفه وتربية حسه اللغوي وذوقه الأدبي، وتنبيهه إلى ما في تراثه القديم من حضارة وقيم فنية وجمالية. فإذا أحسنا اختيار النصوص وبذلنا في هذا جهداً خاصاً، وإذا أمكننا في الوقت ذاته أن نترجم أفكارها وصورها وأن نحولها من أشكال موسيقية مرسومة على الورق إلى اهتزازات عاطفية في نفس الطالب استطعنا أن نحقق ما أشرنا إليه في البداية وهو أن نجعل من كل تلميذ عاشقاً للغة فخوراً بها.

ثانياً: التراث النقدي وأهميته

لا شك أن من أهدافنا الأساسية خدمة تراثنا العربي القديم وإعادة مراجعته وتقويمه،وإطلاع طلابنا على ما فيه من ثروة فكرية وحضارية، وأن نمكنه من رؤيته وفهمه والتماس القدرة على كشف المكنون من خفاياه وأسراره، ورد ما أغفله الزمن من قيمته الحقيقية ملتمسين المنهج الذي يراعي:

أولاً: عدم الفصل بين القيم الفنية والجمالية التي توصل إليها نقاد

وبلغاء العرب القدماء وبين ما للعصر والمجتمع والحياة العقلية والفكرية والتاريخ والملابسات من تأثير في توجيه هذا النشاط النقدي الكبير.

وثانياً: محاولة الربط بين هذا التراث وما فيه من قيم وبين حركة التطور المعاصرة فنحن حين نعود إلى القديم ونعيد النظر فيه إنما نهدف إلى غايتين: **إحداهما** إحياء القديم وإثراؤه **وثانيتهما**: توضيح الحاضر وتوجيهه.

وواضح لنا جميعاً أن القرون الخمسة الأولى للهجرة كانت عهد ازدهار في التراث النقدي والبلاغي، وعلى الأخص في القرون «الثالث والرابع والخامس» أي بدءاً بالجاحظ وانتهاء بعبد القاهر الجرجاني. ولا يخفى على أحد أن هذه الفترة قد استطاعت أن تطرح أروع ما في تراثنا النقدي على المستويين النظري والتطبيقي. وامتازت هذه المرحلة فوق غناها بأنها المرحلة التي لم ينفصل فيها مفهوم النقد عن مفهوم البلاغة فكان الاثنان حبتي قمح في سنبلة واحدة أو هما جنينان في رحم واحد يهدفان إلى غاية واحدة، ويؤديان ذات الوظيفة. وكانت كلمة «البيان العربي» هي المصطلح الذي يُطلق على جميع الدراسات التي تُعنى بتمييز الكلام جيده من رديئه، فكانت البلاغة كالنقد وسيلتنا في إدراك ما في الأدب من قيم وما فيه من حقائق، وهي وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها، كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات لناس العاطفية والروحية، وهي فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه، وتحذيرهم من الفاسد فيجتنبونه.

وبعد القرن الخامس بدأت، كما هو معروف، مرحلة انفصلت فيها البلاغة بعلومها الثلاثة البيان والبديع والمعاني وجنحت إلى التقسيم والتقنين وانتهت للأسف إلى غاية تعليميّة تجمع جملة من القواعد والتقسيمات الجامدة.

وفي تصوري أن الفترة الأولى التي يمتزج فيها النقد بالبلاغة يمكن تدريسها للطلاب وفق المنهج الذي يجمع بين النظر والتطبيق والذي يلتزم بالهدفين اللذين حددناهما آنفاً، كما يمكن أن توزع دراسة هذه الفترة على

ثلاث سنوات دراسية يدرس فيها الطالب مرحلة النشأة والقرن الثالث في سنة، ثم القرن الرابع في سنة تالية، وينتهي بدراسة عبد القاهر في كتابيه «أسرار البلاغة» «ودلائل الاعجاز» في السنة الثالثة من هذه الدراسة. على أن تخصص ساعة في كل فرقة من الفرق الثلاث للدراسة النصية التي أشرنا إليها من قبل، بحيث تتجاوز ساعات تدريس تاريخ النقد العربي، مع تدريس النصوص الأدبية التي يلتزم بها الطالب من السنة الأولى حتى السنة النهائية. ويكفي تخصيص ساعة واحدة في كل فرقة من الفرق الثلاث لتتبع حركة التطور في تاريخ نقدنا العربي القديم.

ثالثاً: الدراسات النقدية الحديثة

من البديهي القول بأن بلاغة الأمس ليست هي بلاغة اليوم، وأن طبيعة الأشياء أن يتغير مع حركة الزمن الواقع اللغوي والوجودي والحضاري والنفسي. ولا تخفى هذه الحقائق على أحد، فإن التحول السياسي العنيف الذي تعرضت له المنطقة العربية منذ مطلع هذا القرن ما كان يمكن أن يتم بمنأى عن تحول مماثل في عقل الإنسان العربي وفي لغته وطرائق تعبيره وفنونه الأدبية. فلم تظهر مرحلة في تاريخ حياتنا الأدبية على النحو الذي ظهرت به في هذا القرن، وخصوصاً فيما يتصل بكثرة الاتجاهات والمدارس والمذاهب وتنوعها وما طرحته العقلية الغربية من فلسفات أو أيديولوجيات، كان لها تأثير في أدبنا العربي، وبنوع خاص في شعرائنا وكتابنا، وكذلك في فنون الأدب الحديثة من قصة قصيرة ومروية ومن مسرحية ومقال أدبي، وأصبحت لهذه الفنون قدم راسخة في عالمنا العربي وصار لها كتابٌ تركوا آثاراً جديرة بالدراسة والاهتمام. كما أصبح للمدارس الأدبية والمذاهب النقدية الحديثة دورها الهام في تتبع الحركة الأدبية المعاصرة في عالمنا العربي وتحديد ملامحها واتجاهاتها الفنية.

لذلك أصبح التوقف عند محطة تاريخية معينة في دراستنا الأدبية والنقدية

أمراً لا يقبله العقل. فإما أن نعيش الحاضر ونتقدم نحو المستقبل أو ندفن أنفسنا في ضريح التاريخ ونتحول إلى ذكرى.

ويمكن تقسيم الدراسات النقدية المعاصرة إلى ثلاثة فروع أساسية:

أولاً: الفنون الأدبية الحديثة:

وهي القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقالة بأنواعها. فالطالب في حاجة إلى الإلمام بهذه الفنون الأدبية، ومعرفة اتجاهاتها المختلفة، وأشهر كتابها ومراحل التطور في كل منها، ثم كيفية نقد كل فن من فنونها.

ودراسة هذه الفنون يمكن أن تكون شركة بين درس النقد ودرس الأدب ويُخصص لها مكان في ساعات النصوص وتفسيرها والتي اعتبرناها آنفاً ساعات أساسية ممتدة من بداية السنة الأولى حتى نهاية المرحلة والتي تُمثّل المنهج التطبيقي في الدراسة. وهو المنهج الذي نادينا به وجعلناه العمود الفقري للدراسة الأدبية والنقدية على السواء.

ثانياً: مناهج النقد ومدارسه:

ونعني بها المناهج التي أصبحت مستقرة الآن في الدراسة النقدية ويحتاج الطالب إلى الإحاطة بأشهر هذه المناهج والفكر الفلسفي أو الاجتماعي الذي ينهض عليه كل منهج. ثم التمييز بين هذه المناهج ومدى ما يترتب عليها من نتائج أو فوائد في فهم الآثار الأدبية وتصنيفها فنياً وموضوعياً. ومن أشهر هذه المناهج: المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج التأثري أو العاطفي والمنهج اللغوي، والمنهج الايديولوجي، والمنهج البنيوي ثم المنهج التكاملي.

ثالثاً: المدارس الأدبية والنظريات

ونعني بها مدارس الأدب المختلفة التي نشأت في الآداب الأوروبية

وكان لها تأثير في حركة التطور الأدبية على مر العصور، وهي الكلاسيكية والرومانسية والوافعية بأنواعها والطبيعيةوالرمزية ،ثم التجارب السريالية أو ما فوق الواقع.

أما النظريات النقدية فهي ما يتمثل في الفكر النقدي النظري، والذي صيغ في شكل نظريات أدبية منذ نظرية أرسطو في الشعر إلى يومنا هذا،مروراً بما خلفه كبار النقاد من آراء نقدية ذات أهمية خاصة في تحديد مفهوم الأدب وفروعهالمختلفة ،والتي كان لها تأثير في تغيير حركة التطور وترتب عليها نتائج خطيرة في مفهومنا لعلميتي الإبداع والنقد على السواء،وتأثير هذا كله على الدراسات التحليلية والتطبيقية. نذكر على سبيل المثال نقاد المدرسة الرومانسية وما خلفوه من نظريات مثل نظرية الخيال عند كولردج وتأثيرها في تغيير كثير من المفاهيم التي كانت شائعة في النقد قبله وكذلك اتجاهات النقاد الفرنسيين المعاصرين وتأثير هؤلاء في كتابنا ومناهج دراستنا الأدبية والنقدية. وأهم من هذا كله مدى ما يترتب على هذه النظريات من نتائج في نقد النص الأدبي ومحاولة تفسيره.

ونقترح أن يخصص لدراسة المناهج والمدارس والنظريات الحديثة ساعتان في السنتين الأخيرتين الثالثة والرابعة من مرحلة الليسانس، ويستمر الدرس في ساعات الدراسات العليا كذلك. كما أن ساعات المدخل إلى الدراسات الأدبية والنقدية التي خصصنا له ساعتين بالسنة الأولى عليه أن يستوعب شيئاً من هذه الدراسة وخصوصاً في موضوع المناهج النقدية.

رابعاً: درس البلاغة القديمة

سبق أن أشرنا إلى أن البلاغة العربية كانت حتى نهاية القرن الخامس الهجري تمتزج بالنقد، وقلنا إن العطاء النقدي والبلاغي في تلك المرحلة كان يمثل مرحلة الازدهار الحقيقية في تاريخ حياتنا الأدبية ثم تلت هذه مرحلة

استقلت فيها البلاغة عن النقد وانفصلت بعلومها الثلاثة البيان والبديع والمعاني، وهي المرحلة التي جنحت إلى التقنين والتقسيم وتعليم القواعد المتصلة بالوجوه البلاغية المختلفة وما تحتوي عليه من أقسام عديدة.

ونحب أن نشير هنا إلى جملة من المسائل الهامة التي تتصل بالتعبير المزخرف وما نشأ عنه من تقسيم صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً انتهى إلى ما يسمى بالنظرة المنطقية إلى اللغة ،وهذه هي أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير المزخرف. فالنظرة المنطقية إلى اللغة تقول: ما دامت اللغة نحواً ينبغي أن تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية. والذي زاد الأمر فظاعة أن هذه النظرة المنطقية للغة قد فرضت هي الأخرى سلطانها على منهج البلاغة ودراستها. وأصحاب هذه النظرة يذهبون إلى أننا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن نرجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو. وبالتالي إلى المنطق. إذْ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن. والواقع أن فساد اللغة المنطقي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير وهو يتقدم معه جنباً إلى جنب. فقد نشأ معاً في العصر اليوناني القديم، ومعاً يعيشان في أيامنا هذه برغم تعارض الأول مع الآخر.

وللأسف كانت الثورات على النظرة المنطقية إلى اللغة نادرة جداً. ولم تكن لها نتائج ذاتُ بال. شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة.

وظل الأمر على هذا حتى العهد الرومانسي، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين أو في بعض المراكز المصطفاة شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق بحكم كونها مستودعاً للأحساس والصورة والإيقاع والفكر. وظل الكثيرون ينفرون نفوراً واضحاً من فكرة **التوحيد بين اللغة والشعر**. وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معاً هذا إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع فلم قصرناها

تحكمياً على ما يدعى باللغة الملفوظة، ولا حذفنا منها تحكمياً عنصر النبرة والأشارة، وإذا فهمناها بكامل قوتها أي إذا فهمناها في واقعها من حيث هي فعل الكلام نفسه. فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات، ولا ظننا أن الأنسان يتحدث وفقاً للمفردات ـ إن الأنسان العادي يتحدث كالشاعر فلا يفصل ولا يَقْسِم ولا يحجب الفكر والمنطق عن الأحساس والنبرة والصورة، بل ينطلق تلقائياً أو كالتلقائي، ولئن كان لا يسيء الإنسان أن يعد كالشاعر وهو في الحق كذلك لكـونه إنساناً فما ينبغي أن يسيء الشاعر أن يضاف إلى عامة الناس، بل إن هذا الجمع يفسر لنا لم كان للشعر الراقي سلطان عظيم على كافة الناس.

إذا صحت هذه المقدمات فإن الدعوة إلى توحيد اللغة أو النظرة التوحيدية للغة يعتبرا أمراً محتوماً فيلتقي الفن باللغة وتلتقي فلسفة الفن بفلسفة اللغة حتى ليمكن أن تعرف كل منهما بالأخرى. هذا التوحيد، من غير شك، يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ونظريات اللذة كما يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية وتحريرها من نظرية الأصل الاصطلاحي لأن اللغة لا تفهم إلا على أنها إشارة، كما تخلصها من المناهج الفسيولوجية. فاللغة في الحق صورة إشارة أو هي إشارة للصورة ذاتها وبالتالي صورة ذات لون موسيقي وغناء وهي نتاج عضوي للخيال.

إذا اتفقنا على ما نقول فإن درس الوجوه البلاغية منفصلة عن التعبير التي وردت فيه أمر يتنافى مع طبيعة العمل الأدبي تماماً، وخصوصاً إذا قصد من هذا الدرس مجرد التعريف بالقاعدة أو بالوجه البلاغي وتصنيفه بل أن ذلك ليذكرنا بعصور الشعوذة والخرافات.

إن مدرس البلاغة ينبغي أن يفرق في تاريخ البلاغة بين المناهج

التي ترتبط بالمفهوم الحقيقي للأدب والنقد وبين المنهج الذي يفصل الصورة عن التعبير ويدرسها مستقلةً.

ولذلك فنحن ندعو في درس البلاغة القديمة إلى أحد أمرين إما أن تضم إلى النحو إذا كنا نصر على تدريسها بالطريقة القديمة، وهذا أمر لا أوافق عليه، وإما أن تدرس متصلة بالنص ونابعة منه ومؤثرة فيه بحكم كونها جزءاً من نسيج التجربة الحي للشاعر أو الكاتب، وعندئذ يمكن أن تخصص لها ساعات تطبيقية تعرِّف بالمرحلة وتدرس أعمالها وتهتم بإبراز قيمة الصورة البلاغية وأهميتها في فهم الأثر الفني وليس هناك حل ثالث.

الخلاصة

ونستطيع أن نخلص من هذا التحليل إلى النتائج التي تحدد أسس هذا المنهج الذي نطرحه للمناقشة ونوجزها فيما يلي: -

١ - يؤكد هذا المنهج أهمية الدراسة التحليلية التطبيقية ويعتبرها أساساً صلباً وهاماً للدراسة الأدبية بوجه عام والدراسة النقدية والبلاغية بوجه خاص. ويرى أن درس النصوص ينبغي أن يشغل الحجم الأكبر من الدراسة، لا في تحليل النص الأدبي فحسب بل لخدمة الدراسة النظرية ذاتها إيماناً منا بأن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق - والمقترح أن تخصص ساعات في كل فرق الدراسة لهذه الدراسة التطبيقية التي ستخدم ساعات النقد والأدب على السواء، وستغطي جانباً كبيراً من برامج الدراسة في مختلف اتجاهاتها.

٢ - يُعيد هذا المنهج النظر في شعرنا ونثرنا القديم، وإن يراجع تقويم تراثنا على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الأدب ووظيفته حتى تكون دراستنا لتراثنا قادرة على كشف المكنون من خباياه ورد ما أغفله الزمن من قيمته الحقيقية.

٣ - يعيش الطالب في الحاضر كما يعيش في الماضي يحاول الربط بين تراثنا القديم

وبين حركة التطور المعاصرة، وهو حين يعود إلى القديم لا يعود إليه بقصد إحيائه، وإعادة النظر فيه في ضوء ما أحرزناه من دراسات نقدية حديثة فحسب بل بقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك.

٤ ـ لا يفصل هذا المنهج بين مفهوم النقد والبلاغة، ولا بين وظيفتيهما أو أهدافهما وقيمتهما ـ فالبلاغة كالنقد من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية على ألا تنفصل في دراستها عن الأثر الفني وأن يراعى في منهج تدريسها إفادة الطالب بأهمية الصورة البلاغية وتحديد قيمتها وأهميتها بحكم كونها نواة متطورة ونامية في كيان عضوي موحد وهو العمل الفني الذي لا ينفصل فيه الجزء عن الكل والذي تنصهر فيه كافة العناصر وتمتزج امتزاجاً يصهر بين المتناقضات والمتباعدات المتفرقات في الطبيعة ويوحد فيما بينها.

القِسم الثالث

أقوال في الشِعرِ والشعَراء



الشعر والحياة

مخطيء من يظن أن الشعر مجرد شيء مقدس لا يجوز له أن يمس الواقع من قريب أو بعيد، ومخطيء من يتصور أن رسالة الفن هي في البعد عن ملابسات الحياة وظروفها الاجتماعية، فالشعر ليس فقط مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين أو رؤية جمال الزهرة، أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها، بل وما بعد الحياة، هو ذلك النهر الهائل، الذي يروي الحياة كلها، لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه، يقول ستيفن سبندر:

«الشاعر يضع نصب عينيه دائماً الظروف التي تحيط بالحياة، إذ إنه لا يمكن أن يجرب الحياة دون أن يضطر إلى التفكير في المشاكل الإنسانية الجوهرية، وما النظم السياسية والاجتماعية إلا محاولات لحل هذه المشاكل حتى نستطيع أن نختار الحياة. لذلك نجد أن الشاعر مجبر على أن يعيد النظر في هذه الحلول، وحينئذ قد يتبين له أنها تتحقق فيها إلى حد ما الشروط الجوهرية للوجود الإنساني، وقد يتبين له العكس أيضاً وبهذا المعنى لا شك أن الشعر نقد للحياة..»[1]

إذن فالأدب العظيم، هو الأدب الذي يتأمل العالم والإنسان وقوانينه، ويسأل لماذا تجري الأمور على هذا النحو، والأدب العظيم هو الذي ينظر بعين يقظة إلى المجتمع الإنساني؛ فيناصر من هذه المجتمعات، ما يتمشى مع القيم الإنسانية، وما يساير الحق والعدل والجمال، فالشاعر يحرص أن يكون لنظم المجتمعات غاية تعكس ما في نفوس البشر أو أفراد المجتمع من هموم وآمال خالدة، وشعور بالحب والحاجة إلى التطور والتقدم، فواجب الشعراء أن يجعلوا كل انسان غيرهم من البشر يدرك طبيعته، وأن يولدوا في نفسه حباً لإخوته في الإنسانية.

هذه هي غاية كل شاعر وكل أديب. غايته، أن يرى الإنسانية كلها، وقد ظللها الحب ورفرفت عليها السعادة، ومن ثم حاول الأدباء أن يجعلوا من هذه الغاية

---

(١) ستيفن سبندر: الحياة والشاعر

شبه إيمان أو عقيدة، يقول مكسيم جوركي:

«إنني مؤمن بأنه سيأتي وقت يحب الناس فيه بعضهم بعضاً، ويغدو كل فرد أشبه بنجم يضيء أمام أمنية أخيه الإنسان طريق الحياة، ويصغي إلى رفيقه كما يصغي إلى أعذب الألحان، ويخطو الرجال أحراراً على أديم الأرض عظماء في حريتهم، ويحس الجميع بقلوب سمحة لا يشوبها حسد أو زيغ».

وهكذا، فالشعر لم يكن ليقف موقفاً سلبياً من الحياة، وما كانت قصائده الوطنية الملتهبة التي جاءت من قديم الشعر وحديثه إلا بعثاً لوجهات نظر خاصة، تجعل الناس يقبلون عن رضى كل تغيير يرمي إلى تحقيق حياة أصلح، حياة أكثر امتلاء بالخير، وأكثر اقتراباً من الصدق ومن العدل ومن الحرية وها هو ذا الشاعر ماتيو آرنولد الذي كان أكثر شعراء عصره إدراكاً لحقيقة مركز الشعر في أيامه، يخشى على شعره من كارثة العصر، ويرى أن ما يسيطر على عصره من الماديات تنفر منه الروح الشاعرة، التي تريد أن تستمد قوتها الروحية من مبادىء إنسانية أكثر عمقاً، يقول:

آه يا حبيبتي لنكن مخلصين
كلانا للآخر، فالعالم الذي يلوح أمامنا
كأرض من الأحلام. . . . متنوعاً جميلاً جديداً
ليس فيه في الحقيقة فرح أو حب أو نور
أو طمأنينة أو سلام أو عون على الألم
وها نحن هنا كأننا في واد مظلم
تكتسحنا أصوات للنذير المختلطة، داعية إلى النضال أو الهروب،
حيث تتصادم جيوش عمياء في الليل.

ولكن «ماثيو آرنولد» لم يقف الموقف المناضل من الحياة، فهو عندما لم يجد في الحياة تحقيقاً لأحلامه الذاتية من فرح وحب ونور وإيمان وسلام وعون على الألم، لجأ إلى الهرب وأراد أن يلتمس ذلك العون في علاقة شخصية بينه وبين حبيبته أما غيره من الشعراء فإنه يصر على الكفاح في سبيل مجتمع أصلح، وفي سبيل حياة أكثر ازدهاراً واشراقاً، وعندنا في الشرق شعراء كافحوا في سبيل هذه الغاية العظيمة، وكانوا بمثابة المشاعل التي تنير الطريق، طريق الحرية، واستمع إلى الشاعر التونسي

الخالد أبي القاسم الشابي وهو يصيح في الشباب صيحته المدوية التي يستنهض بها الهمم، ويشد بها العزائم، عزائم المناضلين من أجل غاية أسمى، يقول:

إذا الشَّعْبُ يوماً أرادَ الحياةَ فلا بدَّ أنْ يستجيبَ القدَرْ
ولا بدَّ لليل أن ينجلي ولا بدَّ للقيدِ أنْ يَنْكَسِرْ
ومَنْ لم يُعَانقْهُ شوقُ الحياةِ تَبَخَّرَ في جَوِّهَا واندَثَرْ

وهو الذي يقول:

أبارِكُ في النـاسِ أهلَ الطموحِ ومَنْ يستلِذُّ ركوبَ الخَطَرْ
وألعنُ من لا يُمَاشي الزمانَ ويقنعُ بالعيشِ عيشِ الحجَرْ
هو الكونُ يحيا بحبِ الحياةِ ويحتقرُ المَيِّتَ المندثرْ
فلا الأفقُ يحضُنُ ميْتَ الطيورِ ولا النَّحْلُ يلثُم مَيْتَ الزَّهَرْ
فويلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الحياَ ةُ مِنْ لَعْنَةِ الْعَدَمِ الْمُنْتَظَرْ

وهل يمكننا أن ننسى قصائد شوقي، وحافظ التي كانت تفيض وطنية وحماسة، والتي لم تكن إلا تعبيراً صادقاً عن مشاعر شعب مصر في مرحلة من حياتها كانت أحوج ما تكون فيها إلى أقلام الشعراء والكتاب، أقلام تصرخ للظلم، وتدفع الشباب للثورة على الطغيان، ومن منا الذي يجهل ثورة الشاعرين على الاحتلال وموقفهما من أحداث العصر؟ ومن ذا الذي لم يقرأ قصيدة حافظ في حادثة دنشواي، أو قصيدة شوقي في وداع اللورد كرومر، أو أبياته الخالدات في نكبة دمشق التي يقول فيها:

دَمُ الثُّوَّار تعرفُه فَرنْسا وتعلَمُ أنَّه نُورٌ وحَقٌّ
جَرَى في أرضِهـا، فيه حياةٌ كمُنْهَلِّ السَّمَاءِ، وفيه رِزْقُ
بلادٌ ماتَ فتيتُها لتحيا وزالوا دونَ قومِهِمُ ليبقوا
وحُرِّرَتْ الشعوبُ عَلَى قَناها فكيف على قناهـا تسترق؟
بنـي سورية اطَّرِحُوا الأماني وألْقُوا عنكُمُ الأحلامَ ألقوا
فمِنْ خُدَعِ السياسةِ أن تَغرُّوا بألقابِ الأمارةِ وهـيَ رِقٌّ
فُتَوق الملكَ تَحدثُ ثم تَمْضِي ولا يَمْضِي لمختَلِفينَ فتق
نَصَحْتُ، ونحنُ مختلفونَ داراً ولكنَ، كلُّنـا في الهمِّ شَرْقُ

ويجمعُنا إذا اختلفَتْ بلادٌ بيانٌ غيرُ مختلفٌ ونُطْقُ
وقَفْتُمْ بَيْنَ موتٍ أو حياةٍ فإن رُمْتُمْ نعيمَ الدَهرِ فاشْقُوا
وللأوطانِ في دمِ كلِّ حرٍ يدٌ سَلَفَتْ ودينٌ مُستَحقُّ
ولا يَبْني المَالك كالضَّحَايا ولاَ يُدْني الحَقُوقَ ولا يُحِقُّ
ففي القَتْلَى لأجيالٍ حياةٌ وفي الأسرى فدًى لهُمُ وعِتقُ
وللحريَّةِ الحمراءِ بابٌ بكلِّ يدٍ مُضَرَّجَةٍ يُدَقُّ

وهكذا نرى أن الشعر العربي الحديث لم يخل في أي قطر عربي من الاشتراك في الدفع الثوري، ومن القيام بدور القيادة في رسالة الإيقاظ، إيقاظ المشاعر ودفع الوعي القومي الذي أنقذ الأوطان العربية من عبودية الاستعمار، والذي لم يكف عن إطلاق القذائف النارية في قصائد وطنية عارمة ثائرة، تستحث الهمم للجهاد والكفاح، في نغم يلهب النفوس بقوته أحياناً، وبهدوئه أحياناً أخرى، من ذلك قصيدة (أخي) لعلى محمود طه الذي يعترف فيها بأن طريقنا إلى الخلاص وطرد المستعمر الغاصب لا يكون إلا بحمل السلاح يقول:

أخي ، جَاوزَ الظالمون المَدى فحقٌّ الجهادُ وحَقٌّ الفِدى!
أنتركهم يغصبونَ العروبةَ مجدَ الأبوةِ والسؤددا؟
وليسوا بغيرِ صليلِ السيوفِ يجيبونَ صَوْتاً لَنَا أو صَدى
فجرِّدْ حُسَامَكَ مَن غِمْدِهِ فليْسَ لَهُ بعْدُ أنْ يُغْمَدَا
أخي، أيهَا العَرِبيُّ الأبيُّ أرى اليَوم موعدَنا لا الغدَا
أخي، إن في القُدْسِ أختاً لنا أعدَّ لها الذابحون المُدىَ
أخي ظمئت للقتالَ السيوف فاورد سباها الدم المصعدا

ومن شعراء العرب الشاعر محمد الفيتوري الذي لم يتغن شاعر مثله بآلام أفريقيا وآمالها، ففي شعر الفيتوري صيحات من الاعزاز بالوطن وقبسات من الكفاح، كفاح الافريقيين من أجل وطن حر، وفي سعر الفيتوري حرارة الإحساس بالعزة وفيض الشعور بالكرامة، أن شعره الوطني يتدفق احساسفا، واستمع إليه وهو يتغنى بأمجاد وطنه في شعر كالنشيد:

أنَـا فلاحٌ ولي أرضي التي شرِبَـتْ تُرْبتُهـا منْ جَسَدي
أنَـا إنسـانٌ، ولِي حُرِيَتي وهَـي أغْلى ثروةً من وَلَدي
أنـا حُرٌّ مُسْتَقِـلٌّ الْبَلَدَ وسأبْقَـى مُسْتَقِـلٌّ الْبَلَد
ها هنـا واريت أجـدادي هنا وهـم اختـاروا ثرَاهـا كفناً
وسـأقْضِي أنَـا مِنْ بَعْـدِ أبي وسيقضِي ولـدي من بعدِنا
وستبقـى أرض افـريقيا لنا فهـي ما كانـت لقـوم غيرنا
نحـن أهرقنـا عليهـا دمنا ومزجنـا بثراهـا عظمنا
وشققناهـا فكانـت مُدُناً وزرعناهـا سيوفـاً وقنا
وركزنـا فوقهـا أعلامَنا وتحدَّيْنـا عليهـا الزمنا
وسنعطيهـا إلى أحفادِنا وسيحمـونَ عُلاهـا مثلَنا
فاسلمـي يا أرضَ أفـريقيا لنا اسلمـي يا أرْضَ أفـريقيا لنا

أما أدباؤنا في المهاجر الأمريكية، فقد عبروا عن عاطفتهم الوطنية بطريقتهم الخاصة، فرغم إنسانيتهم المثالية التي تتعالى على الحدود والفروق والعصبيات، فقد كانت لهم جوانب من نفوسهم ترتبط بأوطانهم، وتنفعل بالأحداث التي تمر بها بلادهم. بل لقد كانوا في كثير من الأحيان يهبون لنجدة إخوانهم المنكوبين في الوطن، واستمع إلى قصيدة ميخائيل نعيمة، ذلك المعلم الإنساني المبشر بغلبة الروح على المادة كما يصفه النقاد، استمع إليه في قصيدته (أخي) التي أنشدها عندما عصفت به أخبار المجاعة التي أصابت لبنان عقب الحرب العالمية الأولى، يقول هذه الأبيات التي تبعث الحياة في الجثث الهامدة:

أخـي! إن ضَجَّ بعـدَ الحَـرْبِ غربـيٌّ بأعمالِهْ
وقـدَّس ذِكْرَ من ماتُـوا وعظَّـمَ بطشَ أبطالِهْ
فـلا تهـزَجْ لمن سادُوا، ولا تَشْمَتْ لِمَنْ دَانَا
بـلِ اركعْ صامتـاً مثلي بقلـبِ خَاشِـعٍ دامِ
لنبـكي حظ موتانا
أخـي! إنْ عادَ بعـدَ الحـربِ جُنْـديٌّ لأوْطَانِهْ

والقَـى جِسْمَـهُ المَنْهُـوكَ في أحْضَـانِ خِلاَّبِهِ
فَـلاَ تَطْلُـبْ إذا ما عُدْتَ للأوطـانِ خِلاَّنا

لأن الجـوعَ لم يتـركْ لنـا صَحبـاً نُناجيهم
سـوى أشبـاح موتانا

أخـي! إن عادَ يحـرثُ أرضَـه الفـلاحُ أو يزرعْ
ويبنـي بعـد طولِ الهجـرِ كُوخـاً هدَّهُ المدفعْ
فقـد جفَّـتْ سواقينـا، وهَـدَّ الـذلُّ مأوانا
ولـم يتـركْ لنـا الأعـداءُ غرْسـاً في أراضينا
سـوى أجياف موتانا

أخـي! قد تمَّ ما لو لَمْ نشـأْهُ نحـنُ ما تمَّا
وقـد عمَّ البـلاءُ ولـو أردنـا نحـنُ ما عمَّا
فـلا تَنْـدُبْ ، فأذنُ الغـيرِ لا تُصْغـيَ لشكْوانا
بـل اتبعنـي لنحفـر خندقـاً بالـرفش والمعول
نـواري فيه موتانا

أخـي! من نحـنَ؟ لا وطـنٌ، ولا أهـلٌ، ولا جَارُ
إذا نِمنـا، إذا قُمنـا، رِدانـا الخـزيُ والعارُ
لقـد خَمَّـتْ بنـا الـدنيا كما خَمَّـتْ بموتانا
فهـاتِ الـرَّفْشَ واتبعنْـي لنحفُـرَ خَنْدَقـاً آخرْ
نـواري فيه أحيانا

وهذا جبران خليل جبران شيخ شعراء المهجر، ينـدب أهلـه ووطنـه عقـب الحرب العالمية الأولى وكانت المجاعة في لبنان تفتك بأهله فيقول:

مات أهلي وأنا على قيد الحياة أندبهم في وحدتي وانفـرادي، لو كنـت جائعاً بين أهلي الجائعين مضطهداً بين قومي المضطهدين لكانت الأيام أخف وطأة على صدري، والليالي أقل سواداً أمام عيني. ولكنني هنا وراء البحـار السبعة أعيش في ظل الطمأنينة وخمـول السلامـة أنـا ههنـا بعيد عن النكبـة

والمنكوبين، ولا أستطيع أن أفتخر بشيء حتى ولا بدموعي، لو كنت سنبلة قمح نابتة في تربة بلادي لكان الطفل الجائع يلتقطني، ويكف بحياتي يد الموت عن نفسه. لو كنت ثمرة نابتة في بساتين بلادي، لكانت المرأة الجائعة تتناولني وتقضمني طعاماً. لو كنت طائراً في فضاء بلادي، لكان الرجل الجائع يصطادني ويبعد بجسدي ظل الموت عن جسده.

لم يمت أهلي متمردين، ولا هلكوا محاربين، ولا زعزع الزلزال بلادهم..

مات أهلي على الصليب وأكفهم ممدودة نحو الشرق والغرب، وعيونهم محدقة بسواد الفضاء.

ماتوا صامتين لأن آذان البشرية قد أغلقت دون صراخهم
ماتوا لأنهم لم يحبوا أعداءهم كالجبناء ولم يكرهوا محبيهم كالجاحدين.

الشِعر والطبيعة

الطبيعة هي عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة، ويدفع بالينبوع الكامن في أعماق النفس إلى التفجر والتدفق والانطلاق، وبقدر ائتلاف الشعر مع الطبيعة وبقدر اتصاله الروحي بموجودات هذا العالم، يكون حظه من التعرف على أسرارها، ويكون نصيبه من المتعة الروحية.

إن عاطفة الحب التي يشعر بها الإنسان نحو خالقه، إنما تتسرب إلى نفوسنا خفية عندما نتصل اتصالاً مباشراً بالطبيعة، فإذا رجع الإنسان إلى حياته اكتشف أن المتعة التي يحسها أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل، والنشوة التي تمتلك نفسه عند وقوفه منفرداً في قمة جبل، وهذا الدعاء الغامض الذي يشتمل على الإنسان، وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه هو الذي يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تدفيء القلب وتتجه نحو الله، والتي يقول عنها شاعر الهند الأكبر «طاغور»:

«تدخل القلب دون أن أدعوها إليه، كأي عابر سبيل مجهول لي، لأنك أنت يا إلهي قد ختمت بخاتم الأبدية على هذه البرهة الخاطفة».

إن الإنسان الشاعر هو الذي ينمو مع ما ينمو حوله من عناصر الطبيعة، وهو وحده الذي يستطيع أن يحقق الصلة بينه وبين ما يحيطبنا، ففي هذه الصلة التامة بيننا وبين الطبيعة تتمثل حريتنا، وهذه الفلسفة الهندية تصور الحرية على أنها كمال الاتصال بما يحيطبنا، فإذا نقص اتصالنا نقصت حريتنا، ومن ثم كان مرد الشعر عند طاغور، هو في الاتصال بحقائق الأشياء اتصالاً روحياً يتلقى فيه الشاعر ما يتلقاه من إلهام نتيجة هذا الاتصال، ومن ائتلاف طاغور مع الطبيعة ظهرت الوحدة الروحية في

قصائده وتمثلت في أغانيه، فاستمع إليه يغني بوحدة الروح في إحدى قصائد القربان الشعري:

«يا إلهي إنني لا أعرف كيف تغني
إنني أستمع إليك بدهشة صامتة
وعندما ينير العالم أضواء موسيقاك
وتتجاوب السماوات أنفاس أنغامك
وينساب جدول ألحانك المقدسة عبر الصخور ويمضي منطلقاً
يهفو القلب إلى ترديد أغانيك
ولكن هيهات. . هيهات أن يجد له صوتاً
إنه قد يستطيع أن يتحدث إليك. . . ولكن حديثه لا يتحول إلى غناء
فماذا أصنع يا إلهي. . ماذا أصنع. وقد وقع قلبي
أسيراً في نسيج موسيقاك اللامتناهي يا إلهي». .

وللطبيعة سحر يفوق كل سحر، ولها سلطانها على الإنسان، وقدرتها على تحرير ذاته من قيود الحياة والعادة، وانظر إلى هذه الفتاة الإيطالية التي تشتغل عاملة في مصانع الحرير ولا تستريح من العام إلا يوماً واحداً، انظر إليها كيف صورها الشاعر الانجليزي براوننج، عندما جاء يوم عطلتها فخرجت إلى مجال الطبيعة تنتقم لنفسها من حبسة الجدران التي تحرج صدرها وتطبق على أنفاسها طيلة العام، لقد كان العالم كما تمنته أزهاراً وأشواقاً، تقول أو يقول براوننج على لسانها:

العالم من الربيع في ريعانه
واليوم من الإشراق في إصباحه
والصبح في ساعته السابعة
وسفح التل مرصع بلآلىء الندى
والقبرة في طيرانها سابحة
والدودة البزاقة على الأرض زاحفة
الله في سبحاته
وكل ما في الدنيا بخير

ولقد وصف شعراء العرب الطبيعة، وعشقوها وتغنوا بجمالها، ولم يتركوا شيئاً من مظاهرها إلا صوروه في قصائدهم، فلهم في الناقة والفرس والليل والصحراء صور خالدة، واستمع إلى الحارث بن حلزة اليشكري يصور ناقته بهذه الأبيات الوصفية التي لا تخلو من قيم جمالية:

غيرَ أنّي قد أستعينِ على الهمِّ إذا خفَّ بالثّويّ النّجاءُ
بزفوفٍ كأنّها هِقْلَةٌ أمُّ رئالٍ، دَوِيَّةٌ سَقْفَاءُ
آنسَتْ نبأةً وأفزعَها القُنّا صُ عَصراً وقد دَنَا الإِمْسَاءُ
فَترى خَلْفَها من الرَّجْعِ والوَقْعِ مَنيناً كأنَّهُ إهْباءُ
وطراقاً من خَلْفِهنَّ طِراقٌ سَاقِطَاتٌ تُلْوِي بها الصَّحْرَاءُ
أتلَهّى بها الهواجِرَ إذْ كلُّ ابنِ همٍّ بَلِيَّةٌ عَمْيَاءُ

ومن الحارث بن حلزة إلى أبي العلاء المعري الذي يصور الليل هذا التصوير الحسي الذي قد لا يقدر عليه كثير غيره، يقول:

رُبَّ لَيْلٍ فيه إلى الصُّبحُ في الحُسْنِ وإنْ كَانَ أسودَ الطيلسانِ
قد بَلغْتُ فيه إلى اللهو حتى وقف النجمُ وقفةَ الحيران
فكأني ما قُلتُ والبدرُ طفلٌ وشبابُ الظلماءِ في عُنفوان
ليلتي هذه عروسٌ من الزَّنْجِ عليها قلائدٌ من جُمَان
وكأن الهلالَ يهوَى الثرياَ فهُما للوَداع ممتنعانِ
وسهيلٌ كوجنةِ الحبِّ في اللونِ وقلبِ المُحِبِّ في الخَفقَانِ
يُسرعُ اللمحَ في احمرارٍ كما تُسْرِعُ في اللمعَ مُقْلَةُ الغَضْبَانِ
ثمَّ شابَ الدُّجَى في الفجرِ فغطّى المشيبَ بالزعفران

وعلى الرغم من أن شعر الطبيعة في الأدب العربي لم يكن في معظمه أكثر من تسجيل لمدركات حسية، تظهر فيه مهارة الشاعر في الوصف إعطاء صورة متشابهة للشيء الذي يراه دون أن يتعمق إلى التعبير عن حالات روحية، أو دون أن نشعر باندماج الشاعر مع الطبيعة وغنائه لها بطريقة تشعرنا بأنه يضفي عليها الكثير

من رؤيته وروحه. نقول على الرغم من ذلك فقد ظهر عند بعض المحدثين من شعراء العربية ما عوضنا عن هذا النقص، فهذا ميخائيل نعيمة لا يكتفي بإعطاء صورة حسية شكلية للنهر المتجمد، وإنما يحاول في قصيدته أن يربط بين هذا النهر وبين نفسيته وتجربته الشعورية، يقول ميخائيل نعيمة:

قد كانَ لي يا نهرُ قلبٌ ضاحكٌ مِثْلَ المُروجْ
حرٌّ كقلبكَ فيه أهواء وآمالٌ تموجْ
قد كانَ يُضْحِي غيرَ ما يُمْسِي ولا يَشْكُو المَلَلْ
واليومَ قد جُمِدَتْ كوجهكَ فيه أمواجُ الأمَلْ
فتساوتِ الأيامُ فيه صباحُها ومساؤها
وتوازنَتْ فيه الحياةُ.. نعيمُها وشقاؤها
سيانِ فيه غدا الربيعُ مع الخريفِ أو الشتاءْ
سيانِ نوحُ البائسينَ، وضَحْكُ أبناءِ الصفاءْ
نبذَتْهُ ضوضاءُ الحياةِ فمال عَنها وانفردْ
وغدَا جماداً لا يُحسُّ ولا يميل إلى أحد
وغدا غريباً بين قوم كان قبلاً مثلهم
وغدوتَ بينَ الناسِ لغزاً فيه لغزٍ مبهم
يا نهرُ ذا قلبي أراه كما أراكَ مُكبَّلاً
والفرقُ أنك سوف تنشَطُ من عُقالك وَهْوَ لا

نشأت في عصرنا الحديث، وبعد طغيان المادة على الروح، وسيادة الإنسان على الطبيعة يستثمرها لحاجاته، نشأت فكرة سادت عقول البعض في الغرب، مردها أن الطبيعة هي هذا الجزء من الوجود الذي يشتمل على الوحوش والجمادات وكل ما هو منحط في سلم الكائنات، أما كل ما هو موسوم بالكمال العقلي والخلقي فهو وحده الطبيعة الإنسانية. ومن هؤلاء من ينظر إلى البرعم والزهرة باعتبار أن كلا منهما يرجع إلى مبدأ يناقض الآخر تماماً، هذه النظرة العدوانية قد ولدت انفصالاً غير طبيعي بين الإنسان والطبيعة، وجعلت إنسان العصر الحديث يرزح تحت ثقل المادة. هنا نشأت مأساة الإنسان الحديث تلك التي حمل مسؤوليتها الشعراء الذين أخذوا يتساءلون بعد

الحرب العظمى، ما معنى الحياة ؟ وإلى أين يسير الإنسان؟ وما قيمة أفعاله؟ وقد بدأ لا يعشق إلا المال، ولا يهتم إلا بالقيم المادية. وللشاعر إليوت قصيدة مشهورة يقول فيها:

هذه هي الأرض الميتة
هذه أرض الأشواك
هنا تقام الأصنام من الحجر
وهنا يرفع الرجل الميت يده إليها مبتهلاً
تحت بريق النجم الخابي
أهكذا نصحو في مملكة الموت الأخرى
نصحو في هذه العزلة كما تفعل هنا
في الساعة التي نهتز فيها حناناً
فلا تستطيع شفاهنا وهي تتشوق للقبل
إلا أن ترتل الصلوات لهذا الحجر المكسور
العيون ليست هنا
فليس ثمة عيون هنا
في هذا الوادي حيث النجوم المحتضرة
في هذا الوادي الأجوف
في هذا الفك المحطم ـ فك مملكتنا المفقودة
في هذا الملتقى الأخير، وقد اجتمعنا على هذا الشاطىء هذا النهر المنتفخ
نتحسس الطريق معاً ونتحاشى الحديث
قد فقدنا الصبر، اللهم إلا إذا ظهرت لنا العيون مرة أخرى
في صورة نجم لا يأفل أبداً، أو وردة ذات أوراق غير متناهية
في مملكة غسق الموت
هذا هو الأمل الوحيد الذي تبقى للرجال الجوف

هؤلاء هم رجال المجتمع الحديث عند إليوت، هم رجال جوف أو مجوفون لا ينطوون على إحساس حي صادق بالحياة، وليس لهم وجود، تنعدم عندهم الروح،

فهم مجرد آلات، يشبه الواحد منهم الآخر،يعيشون في الأرض الميتة، في الأرض الخراب، غير أن هذا الشعور باليأس قد تحول عند بعض الشعراء في العصر الحديث إلى محاولة إيجابية لخلق أفضل، فمن الشعراء من قبل الأرض الخراب هذه، فتركوا زرعها وحشائشها الجافة تنمو معهم في شعرهم. والشاعر الذي يعبر أفضل تعبير عن هذا الموقف هو الشاعر ديلان توماس ونجد أنه لا يتجه إلى اللون السابق، ولم يعد يقف على الأرض الخراب، بل إنه على حد قول سبندر الزهرة التي تنمو فيها، يقول:

القوة التي تدفع الزهرة خلال الخضرة الذائبة
تدفع بدورها عمري الأخضر، وتلك التي تعصف بجذور الشجر
هي بدورها التي تحطمني
وأنا أبكم عاجز أن أخبر الوردة الواهنة الشوهاء
أن شبابي قد شوهه نفس حمى الشتاء
إن القوة التي تدفع الماء خلال الصخور
تدفع دمي القاني، وتلك التي تجفف الجداول الرضيعة
تحيل دمي إلى شمع
وأنا أبكم أود أن أقول لشراييني
كيف أن الفم نفسه يرشف الينبوع الجبلي
اليد التي تثير مياه البركة
لتحرك الدوامة والتي تقيد الرياح العاصفة بالجبال
هي التي تسير شراعي
وأنا أبكم أود أن أقول للرجل المشنوق
كيف أن الجلاد من طينتي مجبول

الشِعْر وَالفلسَفَة

لعل من أوضح السمات التي يجتمع عندها الشعر والفلسفة، والتي يصبح فيها الشاعر كالفيلسوف سمة القلق التي تعتري كلا منهما كلما فكرا في الحياة تساءلا عن الوجود. وسمة التأمل التي تدفع بكل من الشاعر والفيلسوف إلى النظر البعيد العميق وراء الأشياء يتساءلان عن أسرارها.

لم كانت الحياة سعادة؟ ولم كانت شقاء؟ هل الإنسان باق ببقاء الموجودات أم هو فان بفنائها؟ ومتى كان البدء، وإلى أين المصير؟ ثم ما مدى مسؤولية الإنسان عن أعماله؟ أمسيرون نحن أم مخيرون؟ والموت، أهو خير أم شر، أهو خلاص من ربقة الأسر، أم هو انحدار إلى هوة النهاية؟.

وكما تكون الفلسفة أحيانا فلسفة حيوية شعرية تعتمد على الصور والأساطير، فكذلك الشعر كثيرا ما يتجه نحو الفكر ويكشف عن الحقائق، حقائق النفس والوجود، لكن في الشعر لن يكون تفكيرا مجردا أو فكرا رياضيا بحتا.

فللشاعر أن يجوب اقطار النفس البشرية، وللشاعر أن يخوض في فلسفة الكون وأسرار الحياة، على أن يلتزم رسالة فنية، فلا تأتي حقائقه عارية من الجمال، ولا تصاغ أفكاره مجردة من اللحن، أو خالية من الصورة، بل يجب أن يجمع بين روعة الحقيقة ودقة الإفصاح وجمال النغم، وعذوبة الوقع، ونحن لا يهمنا من الشاعر أن يصل إلى حل في هذه المعميات التي تحير عقول الفلاسفة والمتأملين، وإنما الذي يهمنا أن يعبر عن تجاربه تجاه هذه الأسرار تعبيرا شعريا خالصا، يعطينا مفهومه عنها في صورة تكشف عن أصالته وشخصيته الفنية. وكثيرون من الشعراء كانت لهم

فلسفتهم الخاصة، وكثير منهم كانت لهم مواقفهم من الحياة. لم يظهر ذلك بوضوح عند العرب القدماء بقدر ما ظهر عند اليونان القدماء، ولم يظهر في شعر العصور الأولى كما ظهر في شعر المحدثين في عصرنا الحديث.

نعم، قليلون من شعراء العرب القدماء من كانت لهم فلسفة، وإذا كان لشاعر مثل طرفة بن العبد بعض الأبيات التي تلخص فكرة الشاعر عن الحياة والموت، فإنها لا تعدو أن تكون تعبيرا جزئيا عن عمق التجربة التي يعانيها، ولكنها على أي حال أبيات تعكس لك صورة عن الحياة التي يعشقها الشاعر اذ يقول.

وَلَـولاَ ثلاثٌ هنَّ من عيشـةِ الفتي وجَـدِّكَ لَمْ أحفـلْ مَتَـى قَامَ عُودِي

فمنهـنَّ سبـقُ العـاذلاتِ بشربةٍ كميتٍ متـى ما تُعْـلَ بالماءِ تُزْبِدِ

وكَرِّى إذا نَادَى المضـافُ مُحَنَّباً كسيد الغَضَـا نَبَّهتَـهُ المتوردِ

وتقصيرُ يومِ الدَّجن والدَّجنِ مُعْجِبٌ بِبَهْكَنَـةٍ تحـتَ الطِّـرافِ المعُمدِ

هذه هي فلسفة طرفة البسيطة، تشبث بالحياة واستباق للذة عندما تسكن الحياة للمتاع واللذة، ونهوض إلى النجدة والمروءة واستبسال في الدفاع عن المظلوم عندما تأتيه صيحة أو نداء. واما صورة طرفة عن الموت فهي على بساطتها عميقة

أرى قبـرَ نحـامٍ بخيلٍ بمالِهِ كقبـرِ غويٍّ في البَطَالـة مُفْسِدِ

تَرىَ جُثْوتـينْ من تُرابٍ عليهما صفائـحُ صمٌّ مِنْ صَفيح مُنَضَّدِ

أرىَ الموتَ يعتَـامُ الـكرامَ ويصطفى عقيلـةَ مالِ الفـاحشِ المتشدِّدِ

أرى الْعَيْشَ كَنْـزاً نَاقصـاً كُلَّ ليلةٍ ومـا تُنْقص الأيامُ والدَّهْـرُ يَنْفَدِ

لعَمْـرُكَ إنَّ المْوتَ، ما أَخْطَـأُ الْفتَى، لَكا لطِّـولِ المُرْخَى وثِنْيَاهُ بالْيَدِ

وليس في العرب من في شعره فلسفة تخرج عن حيز البيتين أو الثلاث إلا أبو العلاء المعري الذي تستطيع اذا قرأت إنتاجه الفني كله أن تجد عنده مناقشات لمشكلة الخير والشر، وتستطيع كذلك ان تجد شعوراً باليأس يسيطر على تفكيره، هذا الشعور الذي ولدته في نفسه محنة عماه، تلك التي لم يستطع أن يدرك لها حكمة، الأمر الذي جعله يشك في كل شيء، فهو لم يؤمن إلا بشيء واحد، آمن بالشقاء والنعمة، نعمة

الآخرين الذين لم تسلبهم الحياة نعمة البصر.

وقال أناسٌ ما لأمر حقيقةٌ فهل أثبتوا ألأشقاءَ ولا نُعمى
وشكّكَ في الإيجاب والنّفي معْشَرٌ حَيارى جرتْ خيْلُ الضَّلال بهم سُعْما
فنحْنُ وهُمْ في مَزْعمٍ و تَشاجُرٍ ويَعْلَمُ ربُّ النَّاسِ أكْذَبَنا زَعْماً

وهذا كما ترى إيمان بالألم الذي يصيب فريقا من البشر لم يرتكبوا إثما يستحق العذاب والعقاب، وهو إيمان يقلب حياة صاحبه، غير أن ثورة أبي العلاء هذه قد خلقت لنا نشاطا روحيا بالغ العمق، وتركت لنا ثروة فنية نفخر بها، إذا أردنا الوقوف جنبا إلى جنب مع أشعار عباقرة الإنسانية، استمع إلى ما يقوله عن الحياة والموت في رثائه للفقيه الحنفي:

غيرُ مُجْدٍ في ملّتي واعتقادِي نَوحُ باكٍ ولاَ ترنُّمُ شَادي
وشبيهٌ صوتُ النعيِّ إذا قيسَ بصوتِ البشيرِ في كلِّ نادي
أبكَتْ تلكُمُ الحَمَامَةُ أمْ غنَّتْ علَى فَرْعِ غصنْها الميادِ
صاحِ هذي قبورُنا تملأُ الرُّحْبَ فأيْنَ القُبُورُ من عَهْدِ عادِ
خَفِّفَ الوَطْأ ما أظُنُّ أديمَ الأرْضِ إلا مِنْ هَذِه الأجْسَادِ
وقبيحٌ بنا وإنْ قَدمَ العَهْدَ هَوانُ الآبَاءِ والأجْدَادِ
سرْ إن اسطَعْتَ في الهواءِ رُويداً لا اختيالاً علَى رُفَاتِ العبادِ
ودفين علَى بَقايا دفين مِنْ قَديمِ الأزْمَانِ والآبادِ
تَعَبٌ كلُّها الحياةُ فَما أعجَبُ إلا مِنْ رَاغِبٍ في ازديادِ
إنَّ حُزْناً في ساعةِ الموتِ أضْعافُ سرورٍ في ساعةِ الميلادِ
خُلقَ الناسُ للبقاءِ فضلَّتْ أمَّةٌ يحسبونَهُمْ للنَّفَادِ
إنَّما يُنْقَلونَ من دارِ أعمالٍ إلى دَارِ شِقْوةٍ أو رَشَادِ

وإذا تركنا أبا العلاء وانتقلنا من الشعر العربي إلى غيره، وجدنا شاعرا روسيا من شعراء القرن التاسع عشر هو «بوشكين» يعبر عن هذه الحيرة الأزلية، حيرة

الإنسان أمام أسرار وجوده، وحيرته أمام هذا اللغز الذي يتأبى على الحل، وهو لغز الفناء والبقاء، يقول «بوشكين»:

كلما أطوف في الشوارع الصاخبة
وأدخل المعابد المزدحمة، وأخوض مفاتن الشباب وملاعبهم
وأصيح مع الرياح المنطلقة
أقول لنفسي: إن السنين تطير
إننا لا نرى في هذه الأرض إلا لماما
قبل أن نصل إلى قبر الأبدية
فإن الساعة قريبة، قريبة من كل إنسان
وعندما نظرت إلى شجرة البلوط المنفردة
أم الغابة وقدسيتها
أدركت أنها استقامت في أيام أبي
وأنها تعيش أيامها مع حياتي القصيرة
وعندما أنحني على الطفل الصغير لأقبله بشغف
أقول له في قبلتي: وداعاً.. إنني أعطيك مكاني أيها البرعم
إنني أنا الذي سأموت..
وهكذا في كل يوم.. وفي كل ساعة
أنتظر في كفاح وقلق اليوم الذي سأولد فيه.. يوم النهاية القريب
ترى، أين يأتيني الموت؟ في غمار الحروب؟
وراء البحار؟ في أعماق اليم؟
أم ترى سيحتفظ هذا الوادي القريب بذرات ترابي الباردة؟
ومع ذلك فأنا أعلم أن كياني عندما يجف
سوف يتلاشى حينما أموت.. ولكني أحب أن تكون رقدتي الأخيرة
إلى جوار بيتي وفي أرض بلادي

وهناك حول قريتي والى جوار بابها
دعوا الحياة الشابة تلعب حرة
واتركوا الطبيعة الطائشة تضحك دائماً
ضحكتها الخالدة الفرحة

فإذا انتقلنا إلى عصرنا الحديث وجدنا مأساة العصر تعكس آلامها على إنتاج الشعراء الذين عجز طموحهم إلى المعرفة عن أن يبلغ ما يريد، وسنختار لك من الشعر العربي قصيدة لأبي القاسم الشابي، تصور لك ما انتهى إليه الشاعر من يأس من الحياة جعله يرحب بالموت، لانه يأمل أن يجد في الحياة الأخرى ما لم يحققه في الحياة الدنيا، يقول:

اسكُنــي يا جراح واسكُتــيِ يا شجونْ
ماتَ عهــدُ النُواح وزمــانُ الجـنونْ
وأطلَّ الطباحْ مِنْ وَراءِ القُرونْ
في فجــاجِ الرَّدى قد دَفَنْــتُ الأَلَمْ
وَنَشَرْتَ الدُّمُوعْ لِرياح العَـدَمْ
واتَّخَــذْتُ الحياةَ مِعْزَفــاً للَّنغَــمْ
أتغنَّــى عَلَيْهِ في رِحَــابِ الزَّمانْ
واذَبْــتُ الأسى في جَمَــالِ الْوُجُودْ
ودَحَــوْتُ الفُؤادْ واحــةً للنشيدْ
والضَّيــا والظِلال والشَّــذَى والورودْ
والهَـوى والشبابْ والمُنــىَ والحَنَانْ
اسكُنْــي يا جِرَاحْ واسكُتــي يا شجُونْ
ماتَ عهــدُ النِواحْ وزمــانُ الجُنون
وأطلَّ الصَّباحْ مِنْ وَرَاءِ الْقُرونْ
في فؤادِي الرحيبْ معبِــدٌ للجمَالْ
شيَّدَتْــهُ الحياةْ بالــرؤَى والخيالْ

فتلـوتُ الصلاةْ في خُشـوعِ الظِّلاَلْ
وحَرَقْـتُ البَخُورْ واضـأتُ الشُّموعْ
إنَّ سِحْـرَ الحياةْ خالـدٌ لاَ يَزُولْ
فعـلامَ الشكاةْ مِنْ ظَلامٍ يَحُولْ
ثم يأتِـي الصَّباحْ وتمـرُّ الفصـولْ
سوْفَ يأتـي الربيعْ إنْ تَقَضَّي رَبيعْ
اسكني يا جِرَاحْ واسكُتـي يا شُجونْ
ماتَ عهـدُ النواحْ وزمـانُ الجنُون
واطـلَّ الصباحْ من وراءِ القُرونْ
قد دَعَانـي الصباحْ وربيعُ الحياةْ
يا لَهُ مِنْ دُعَاءْ هَزَّ قَلْبـي صداهْ
لم يعُـدْ لي بقاءْ فَوْقَ هذي البقاعْ
الـودَاع - الوداعْ يا جِبَـالَ الهمومْ
يا ضبـابَ الأسى يا فجَـاجَ الجحيمْ
قد جَرى زورقي في الخضـمِّ العظيمْ
ونشرتُ القلاعْ فالـوداعَ .. الوداعْ

وإذا كان أبو القاسم الشاعر قد ودع الحياة التي هي في اعتقاده رمز العذاب والسقام، ويرى في الخلاص بالموت رمزاً للغبطة، عندما يفر إلى عالم مليء بالأضواء والرؤية الصافية. إذ كان أبو القاسم قد ودع الحياة على هذه الصورة، فإن غيره قد ودعها غير كاره، استمع إلى طاغور الذي أحب الحياة ولم ينكرها، وأحب الموت كذلك ولم ينكره، لقد كانت الحياة والموت عند طاغور كلاهما بهجة وكلاهما جديربالتقبل والرضى، ويقول وهو يستقبل الموت:

ها قد منحت إجازتي
فقولوا لي وداعا أيها الأخوة
إنني أنحني لكم جميعا، ثم أمضي إلى سفري

إنني أرد لكم مفاتيح بابي
وأستغني عن كل مطلب من مطالب داري
زودوني بآخر كلماتكم الطيبة
فقد كنا جيراناً لمدة طويلة . . وقد منحتموني أكثر مما أعطيتكم
والآن وقد أشرق الفجر . . وأطفىء المصباح الذي كان ينير ركني المظلم
جاء من يدعوني . . وها أنذا على استعداد للرحيل
ها قد منحت إجازتي
فقولوا لي وداعا أيها الأخوة

وهكذا لم يحزن طاغور من الموت، ولم يأبه بالخوف من شيء، لأنه كان يشعر بالحب يغمر قلبه نحو الله، ونحو الناس، ونحو الوجود كله. وشبيه بهذه الروح المطمئنة، روح ميخائيل نعيمة التي عبرت عن الطمأنينة تعبيراً رائعاً في قصيدة يرد بها على تشاؤم الشعراء من الحياة، ولم يجد مع الإيمان إلا الثقة التي تتحطم عندها جميع المخاوف، وتتفتت تحت وطأتها كل أهوال الحياة ومخاطرها يقول:

سقفُ بيتــي حديدْ رُكْنُ بيتــي حَجَرْ
فاْعصِفِــي يا رياحْ وانتحِــبْ يا شَجَرْ
واسْبَحــي يا غُيومْ واهْـطِلي يا مَطَرْ
واْقصِفِــي يا رُعُودْ لســتُ أخشَى خَطَرْ
سقْفُ بيتــيِ حَديدْ رُكْنُ بيْتِــي حَجَرْ

* * *

مِنْ سراجِــي الضَّئِيلْ أستَمِــدُّ الْبَصَرْ
كلَّماَ الليلُ طالْ والظـلامُ أنتَشَرْ
وإذا الفَجْــرُ مَاتْ والنهــارُ أنتَحَرْ
فاختْفِــي يا نُجوْم وانطفــيءْ يا قَمَرْ
مِنْ سراجــي الضئيلْ أستَمِــدُّ الْبَصَرْ

* * *

بابُ قَلْبـي حصينْ من صُنـوفِ القَدَرْ
فاهجمِـي، يا هُمومْ في المسَـاَ والسَّحَرْ
وازحفـي يا نُحوسْ بالشَّقَـا والضَّجَرْ
وانــزلي بالألُوفْ يا خُطُـوبَ الْبَشَرْ
بابُ قَلْبـي حَصينْ من صُنُّـوفِ الْقَدَرْ

* * *

وحليفـي القضاءْ ورفيقِـي القَدرْ
فاقْدحـي يا شرُورْ حولَ قلبـي الشرَّرْ
واحفُـري يا مَنُونْ حولَ بيتـي الحُفَرْ
لسـتُ أخْشَى العذابْ لسْـتُ أخْشَى الْخَطَرْ
وحليفـي القضاءْ ورفيقـي القدَرْ

الشِّعْرُ وَالحُبّ

الحب هو تلك العاطفة الإنسانية التي لازمت كياننا منذ أن كانت الحياة، وستظل ملازمة لوجودنا، ما بقي الإنسان على الأرض. والحب هو هذه القوة السحرية التي تنبثق من أعماق الذات فتضيء جوانبها فتجعلنا نرى العالم حلما جميلا.. وبغير الحب لا يكون العلم ولا المجد ولا الطموح.. فكفاحنا من أجل الحياة، واستبسالنا في سبيل بقاء أصلح، وتطلعنا إلى نهضة إنسانية شاملة، وعزمنا على تخليص العالم من أطماع الذات، كل ذلك بدافع من الحب ولأجل الحب..

والعلاقة بين الحب والمعرفة، علاقة قديمة ومعروفة، وليس أدل على ذلك من اشتقاق كلمة العلم والتعلم في اللغات اللاتينية، فمن كلمة Studios اللاتينية والتي هي بمعنى الحب خرجت كلمة study الانجليزية وكلمة étude الفرنسية، وكلاهما يفيد معنى التعلم والدراسة. ومن الذي ينكر أن الحب معرفة قوية تنير بصائرنا وتكشف لنا عن حقائق الأشياء، ألم يعرف الشعراء الله بالحب كما يقول أبو ماضي في أبياته المشهورة:

قال قوم إن المحبة إثم ... ويح بعض النفوس ما أغباها
إنَّ نَفْساً لَمْ يُشْرِقْ الحُبُّ فيها ... هيَ نَفْسٌ لَمْ تَدْرِ مَا مَعْنَاهَا
أنَا بالحبِّ قد وَصَلْتُ إلى نَفْسِي ... وبالحُبِّ قَدْ عَرَفْتُ اللّهَ

والحب هو الذي يفتح أمامنا رحاب الكون، وهو الذي يضيء لنا ظلام الطريق، وهو الذي يدفعنا إلى الامام، يبعث في عظامنا الروح، فلولاه لكان الإنسان مجرد دمية جامدة تتحرك بلا شعور وتسير بلا هدف:

أحبِبْ فيغـدُو الكوخُ كُوخـاً نَيراً وأبغِضْ فيُمسِى الكونُ سِجْناً مُظْلِما
ما الـكَأسُ لَوْلاَ الخَمْـرُ غيرَ زُجَاجةٍ والمرءُ لَوْلاَ الحـبُّ إلا أعْظُماَ

كيف لا، والحب عند اليونان هو الإله الذي لا يغلب،لقد سماه اليونان القدماء بالإله إيروس وجعلوه صاحب السلطان على الكائنات الحية جميعها، واستمع إلى شاعرهم العظيم «سوفوكليس» كيف صور الحب بقوله:

«أي إيروس الذي لا يغلب، والذي ينقض على الكائنات الحية كلها فيستأثر بها، والذي يستقر في الليل على تلك الخدود الرخصة، خدود العذارى. . إنك تُتهيم في عرض البحار، وحيث تأوي الوحوش، لا يفلت منك خالد، ولا يفلت منك هالك، ومن ملكته فقد الرشد، بك يخرج أهل العدل إلى الجور ويدفعون إلى مصارعهم، إن الحب لينتصر حين يلمع في عين الخطب الشائعة إنه يشارك القوانين العليا في تدبير هذا الكون، وإن الآلهة أفردويت لتعبث بنا غير مغلوبة»

والحب الحقيقي هو الحب الذي لا تشوبه شائبة من أنانية المحب أو نفعيته، فما أكثر الحب الذي ينبت بين الناس كالعشب الذي لا يزهر ولا يثمر، بل قد يكون وجوده أحيانا ضررا يصيب الناس، ويجور على حرياتهم وحقوقهم، وهو في هذه الحالة ليس حبا، وإنما هو غرض من أغراض الإنسان المنحرفة، وصورة من صور سيطرته وبطشه وذلك كما يقول جبران في قصيدته المواكب:

والحبُّ في النّـاسِ أشْكَالٌ وأكثَرها كالعُشْبِ في الحقَلِ لأزَهْـرٌ وَلاَ ثَمرٌ
والحـبُّ إنْ قَادَتْ الأجسَـامُ موْكِبَهُ إلى فِراشٍ من الأغـراضِ يَنْتَحِرُ

أما الحب بمعناه الرحيب الذي يقرب من التصوف، فهو ذلك الحب الذي نقرأه عند شاعر الفرس الخالد وأمير شعر الغزل في العالم كله «حافظ الشيرازي». فلكم جعلت قصائد هذا الشاعر العظيم الحب يبدو كالكوثر الذي تسكبه عرائس الفجر في الأرواح القوية فتجعلها قادرة على تحمل الحياة والسير فيها بأمل ونور، وتجعلها تمشي في أظلم الليالي مترنمة بأبهج الأغاني والأناشيد، والحب عند حافظ شيء جميل حتى مع الهجر والفراق، وليست دموع المحب عنده بأقل لذة أو متعة من قبله وعناقه،

وحافظ في قصائده الغزلية، عاشق عابد، وصوفي يتمسح بالأعتاب يقول في إحدى غزلياته.

سهم واحد طرحته حواجبك الجسورة في القوس
ثم أرسلته بقصد اصطياد روحي وقتلي. أنا الحزين المسكين
وكيف يثبت للألفة لون واحد والعالم زائل
وبغمزة واحدة ألقتها نرجستك في غرور
أثار سحر عينك في الكون مئات من الفتن والسرور
وخجل الياسمين لأني شبهته بوجهك
وألقت يد الصبا التراب في فمه
فدعني الآن أغسل خرقتي بالخمر الحمراء
فلا يمكن أن أبعد عن نفسي هذا النصيب الأزلي
وسيصبح العالم بعد اليوم وفقا لمرادي لأن فورة الزمان
قد ساقتني إلى خدمة سيد العالمين والأكوان

ونحن لا نستطيع أن ننكر أن الحب هو الذي يضم قلب الرجل لقلب المرأة، وهو الذي يصل روحه بروحها، وهو الذي جعل ألسنة الشعراء على مر العصور واختلاف الأزمان تترك لنا هذا التراث الإنساني الخالد في الفن، لا فرق في ذلك بين أهل البدو والحضر، وبين عصور الفطرة وعصور المدنية الحديثة، فهذا هو شاعر البادية يحن إلى ابنة عمه التي أرادها لنفسه زوجاً، وأبى عليه ذلك شعبه وقبيلته فهجر نجداً وركب ناقته إلى الشام، ولكنه لم يستطع إلا أن يخضع لسلطان العاطفة مغلوباً على أمره فيقول:

حَنَنْتَ إلى ريًّا ونَفْسُكَ باَعَدَتْ	مَزَارَكَ مِنْ رَيًّا وشَعْبَا كُما مَعاً
وما حَسَنٌ أنْ تأتيَ الأمرَ طَائعاً	وتَجْزَعَ أنْ دَاعِي الصَّبَابَةِ أسْمَعا
قِفا ودِّعَا نَجْداً، ومَنْ حَلَّ بالحِمَى	وقَلَّ لنَجْدٍ عَنْدَنا أنْ يُودَّعَا
بنَفْسي تلكَ الأرضَ ما أطيبَ الرُّبا	وما أحْسَنَ المُصْطَافَ والمُتَرَبَّعاَ

وليسَتْ عشيَّاتُ الحِمَى بَرواجعٍ عليكَ،ولكنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدمَعَا
ولما رأيتُ البِشْرَ أعْرَضَ دونَناَ وحالَتْ بَنَاتُ الشَّوق يَحْنِنَّ نُزَّعَا
بَكتْ عَيْنِيَ اليُسرَى فلَماَّ زَجَرْتُها عن الجهل بعدَ الحِلْمِ أسْبَلَتَاً مَعاَ
تَلَفَّتُّ نحوَ الحيِّ حَتَّى وجدتُني وَجِعْتُ من الإصْغَاءِ ليتاً وأخْدَعاَ
وأذْكُرُ أيَّامَ الحِمَى، ثُمَّ أنْثَنِي عَلَى كَبِدِي مِنْ خَشْيَةٍ أنْ تَصَدعاَ

وإذا تركنا البادية إلى الحضر، وإذا انتقلنا من العصور الأولى، إلى عصرنا الحديث، وجدنا شاعراً كشوقي يتغنى بالحب في قصائد لا تقل روعة عن قصائد الماضي، بل قد تفوقها قوة في النغم وامتلاكا للقلب، أليس هو القائل:

رُدَّتْ الروحُ على المُضْنَى مَعَكْ أحسَنُ الأيامِ يومٌ أرْجَعَكْ
مرَّ مِنْ بُعْدِكَ مَا رَوَّعَني أتُرى يا حُلْوُ بُعْدِي رَوَّعَكْ
كَمْ شَكوْتُ البَينْ باللَّيْلِ إلىَ مَطْلَعِ الْفَجْرِ عَسَى أنْ يُطلِعَكْ
وبَعَثْتُ الشَّوقَ في ريح الصَّبَا فَشَكَا الحرْقَةَ مِمَّا اسْتَوْدَعَكْ
يا نَعيمي وعَذابي في الْهَوىَ بعذُولي في الهَوىَ، ما جَمَعَكْ؟
أنْتَ رُوحي، ظَلَمَ الْواشي الذي زَعَمَ الْقَلْبَ سَلاَ أوْ ضَيَّعَكْ
مَوْقِعِي عِنْدَكَ لاَ أعْلَمُهُ آهِ لَوْ تَعْلَمُ عِنَدي مَوْقِعكْ
أرجَفُوا أنَّكَ شَاكٍ مُوجَعٌ لَيْتَ لِي فوقَ الضَّنَا ما أوْجَعَكْ
نامَتْ الأعينُ إلاَّ مُقْلَةً تَسْكُبُ الدَّمْعَ وتَرْعَى مَضْجَعَكْ

وعاطفة الحب شابة بطبيعتها لا تعتريها الشيخوخة، حتى وإن عاشت في قلب شيخ عجوز، فإنها كفيلة أن تلهب إحساسه وتعيده شاباً في روعة الصبا. وليس أقسى على قلب الشعراء من أن تنطفيء عندهم جذوة الحب أو تخبو، وهذا هو الأخطل الصغير، أو أخطل عصرنا الحديث بشارة الخوري يبكي زوال هذه العاطفة الشابة، عاطفة الحب التي كانت تملأ جوانبه بالصخب والنشوة، والتي ما يزال ماؤها يشعل روحه الشاعرة، ويبعث الحياة إلى وجدانه الحزين، يقول:

الْهَوىَ والشَّبَابُ والأَمَلُ الْمَنْشُودُ   تُوحِي فتبعْثُ الشِّعْرَ حيَّا
والهَوَى والشبابُ والامـلُ المنشودُ   ضاعَتْ جميعُها من يَدَيَّ
يشربُ الكأسَ ذو الحجَى ويُبقّي   لغدٍ في قرارةِ الكأس شيَّا
لم يكُنْ لِي غَدٌ فأفرغْتُ كأسِي   ثُمَّ حَطَّمْتُها عَلَى شَفَتَيا
أيُّها الخافِقُ المعَذَّبُ يا قَلْبي   نَزَحْتَ الدُّمُوعَ مِنْ مُقْلتَياً
أفَحَتْمٌ عَلَيَّ إرسالُ دَمْعي   كُلما لاحَ بَارِقٌ في مُحَيَّا
يا حبيبي لأجلِ عينيكَ ما ألقى   ومَا أوَّلَ الوُشَاةُ عَلَيَّ
أأنَا الْعَاشِقُ الوحيدُ لتَلْقَى   تَبِعَاتُ الهَوى عَلَى كَتِفَيَّا؟
اسْقِنِي مِنْ لَمَاكَ أشْهَى مِنَ   الْخَمرِ ونَمْ ساعةً عَلَى راحتيًّا
أنا ماضٍ غداً مع الفَجْرِ   فاسْكبْ نغماتِ الحنانِ في أُذُنيا

وإذا كان الحب هو الذي يبعث الدفء إلى القلوب، أو يجعل الدماء تجري حارة متدفقة في وجنات المحبين، ويضفي على الحياة إشراقاً وأملا ويحيل الجذب إلى ربيع، فإننا نراه أحيانا أخرى باعثا على اليأس، جاعلا كل شيء يبدو صامتا قاحلا شاحبا، وذلك عندما تفقد من تحب، أو عندما تفتش عنه فلا تجده، عندئذ تتجمد الدماء الجارية، وتبدو الأيام قاتمة، ويتحول الربيع إلى خريف، وهذا ما صوره شكسبير في إحدى مقطوعاته الغنائية الخالدة عندما قال:

كالشتاء كان غيابي عنك يا بهجة العام العابر.
لكم أحسست بدمائي تتجمد بردا
ولكم شهدت أياماً قاتمة
وحوالي ديسمبر الكهل عارياً قاحلا أينما ذهبت
ومع ذلك، كان غيابي عنك في فصل الصيف
وفي أيام الخريف الممتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة
حاملة ثمرة الربيع الخصبة كبطون الأرامل عقب موت بعولهن.
لكنني لم أجد في هذه الذرية الغنية سوى أمل اليتامى، وثمرة عديمة الأب،
فالصيف وملذاته وقف عليك

وحيناً تغيب عني تصمت الطيور ذاتها
وإذا غنت أبداً، فإنما تشدو شدواً فاتراً
حتى إن أوراق الشجر تبدو شاحبة تخشى قرب الشتاء

وإذا تركنا العاطفة الذاتية في شعر الغزل إلى العاطفة الكلية الشاملة التي لا تقتصر على إنسان بعينه، وإنما يمتد ظلالها فتشمل الإنسانية كلها رأينا شعر الحب الإلهي الذي تشيع فيه الصوفية العميقة السمحة الشفيفة، والتي تبعث في النفس هذا الإيمان العميق بوحدة العالم، وبالأخاء الإنساني الذي يتسامى على العنصريات والقوميات. وانظر إلى شعر طاغور في الحب الإلهي فستراه صوره من حياة العشاق ومن حركات هذه الحياة، حتى لكأنه عاشق ولهان، فهذه الفتاة التي تبحث في سريرها عن وريقات الزهر التي انفرطت من العقد الذي يحلي عنق حبيبها وهذه العروس التي تترقب عودة سيدها إلى بيته الخالي، هي في الواقع صورة صادرة من قلب يتجه نحو الله، ولكن في نفس الوقت يعيش معنا في الأرض. استمع إلى طاغور في إحدى غزلياته:

لقد أمسكت بيديها، وضعتها على صدري
وحاولت أن أمد لها ذراعي، وأن أسلبها بسمتها العذبة بقبلاتي، وأن أ شفى هيام عيني من نظراتها العميقة
ولكن أين هي؟؟
من ذا الذي يستطيع أن ينزع زرقة السماء؟
وحاولت أن أمسك الجمال فأفلت مني ليترك بين ذراعي الجسم وحده، وأعود حيران متعباً
كيف ينبغي للجسد أن يلمس زهرة لا تقدر على لمسها غير الروح

وشبيه بهذه الروح التي سادت شعر طاغور في عشقه المجرد عن الذات، كلمات حكيم المهجر جبران خليل جبران في مقطوعته، أنت أخي وأنا أحبك، تلك التي يدعو فيها إلى المحبة، محبة الإنسان لأخيه بمعناها الرحيب العميق، يقول:

أنت أخي وكلانا ابن روح واحد قدوس كلي، وأنت مماثلي لأننا سجينا جسدين.

جبلا من طينه واحدة، وأنت رفيقي على طريق الحياة، وسميي في إدراك كنه الحقيقة المستترة وراء الغيوم، وأنت إنسان وقد أحببتك وأحبك يا أخي. خذ مني ما شئت فلست بسالب غير مالك الحق في قسم منه، وعقار استأثرت به لطمعي، فأنت خليق ببعضه إن كان يرضيك بعضه.

افعل بي ما تشاء فلست بقادر على مس حقيقتي، أحرق دمي وأحرق جسدي فلا تؤلم نفسي ولن تميتها.

أنت أخي وأنا أحبك ساجداً في جامعك، وراكعاً في هيكلك، ومصلياً في كنيستك، فأنت وأنا أبناء دين واحد هو الروح، هذا الدين الذي ليست فروعه المختلفة سوى أصابع ملتصقة بيد الألوهية الواحدة المشيرة إلى كمال النفس.

الشعر والمرأة

ما أظن أن أحداً يمكن أن يلعب دورا أخطر من الدور الذي تلعبه المرأة في الحياة، فالمرأة هي كل شيء في حياتنا.. المرأة الأم.. والمرأة الأخت.. والمرأة الزوجة والمرأة الحبيبة.. ذلك أن المرأة في اعتقادنا هي مصدر الحياة.. ومنبع الوحي، وسر القوة والعظمة. وإرادتها هي أقوى ما في الوجود من قوة.. باستطاعتها إن أرادت أن تنطلق كالمارد الجبار، أو أن تنهمر كالسيل العاتي محطمة الجسور إن وقفت في سبيلها قوة، أو إن أشتد عليها طغيان الرجال.. فما أقوى إرادة المرأة إذا صدقت عزيمتها.. وما أكثر ما تستطيع أن تفعله إذا قالت إني أريد. وفي ذلك يقول شاعر الهند الأكبر «طاغور»:

«إن كلمة أريد هي كلمة المرأة الأولى التي لا يوحي إليها بشيء لأنها مصدر الوحي والسيطرة وسر القوة في الحياة، لقد أرادت المرأة أن تملك أقوى قوة في الوجود فضحت بالملايين من الحيوان خلال الملايين من السنين، فامتلكت الرجل. إن الإرادة قد استحالت إلى شكل إنساني فكانت في صورة المرأة، ولهذا حاول الجبناء من الرجال جاهدين تقييد هذه القوة، فاخفقوا.. وهي وإن كانت ساكنة هادئة فإنما هي في سكون البحيرة العميقة، كلما اشتد الحبس، وقوي الضغط عليها كلما اقتربت ساعة هياجها وطغيانها، وستخرج البحيرة مخربة جسورها، مهلكة ما حولها، وسيطوف السجين هذا العالم ثائراً يقول: إني أريد.. إني أريد..».

ومن يدري «لعل الرجل هو الذي أوجد هذه الأرادة الفولاذية عند المرأة، فما أكثر ما قاست على يديه من ألوان العنت والضغط. وما أكثر ما فرض الرجل على المرأة

الخضوع المطلق، واعتبر ذلك حقا من حقوقه. فعاشت المرأة حقبا طويلة قعيدة البيت لا تشارك الرجل الحياة، وكأنها خلقت لكي تأخذ ولا تعطي. . وقبل ذلك في عهود الظلام والفوضى كانت المرأة سبة وعاراً، وكان مجرد وجودها مأساة لا يطيقها الرجل، وكان العمل على التخلص منها بوأدها صغيرة شبه تقليد عام عند عرب الجاهلية ومن سبقهم، وفي ذلك يتحدث القرآن الكريم فيقول:

«وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم» يستنكر عليهم قتلهم للأنثى بقوله جل وعلا: (وإذا الموؤدة سئلت بأي ذنب قتلت). ويقول: (لا تقتلوا أولادكم خشية إملاق نحن نرزقهم وإياكم)، ثم يربأ سبحانه وتعالى بهؤلاء الذين يخشون على أولادهم الفقر، وتمنعهم الحاجة والخوف من الاستمتاع بالذرية الحسنة والأولاد فيقول: (وليخش الذين لو تركوا من خلفهم ذرية ضعافا خافوا عليهم، فليتقوا الله، وليقولوا قولا سديداً).

ولقد عبر الشاعر القديم عن هذا المعنى خير تعبير وأصدقه عندما قال:

لَوْلاَ أُمَيْمَةُ لَمْ أَجْزَعْ مِنَ الْعَدَمِ	ولَمْ أُقَاسِ الدُّجَى فِي حِنِدِسِ الظُّلَمِ
وزادني رغبةٍ في العيشِ معرفتي	ذُلَّ اليتيمة يَجْفُوهَا ذَوُو الرَّحِمِ
أُحَاذِرُ الْفَقْرَ يوماً أَنْ يُلِمَّ بها	فَيَهْتِكَ السِّتْرَ عَنْ لَحْمٍ عَلَى وَضَمِ
تَهْوى حَيَاتي، وأَهْوىَ مَوْتَها شَفَقاً	والموتُ أكرمُ نَزالٍ عَلَى الحُرُمِ
أَخْشَى فَظَاظَةَ عَمٍّ أَوْ جَفَاءَ أَخٍ	وكنتُ أبقي عَلَيها من أذى الكَلِمِ

ومن الغريب أنك تجد هذا الإحساس عند البدوي الجاهلي، تجد أشفاقه على ابنته أن يهتك الفقر سترها، وأن تخدش الحاجة كبرياءها وحياءها، فيتمنى لها الموت في الوقت الذي تتمنى له الحياة، نقول من الغريب أن نجد هذا الإحساس جنبا إلى جنب مع مشاعرهم الرقيقة المرهفة نحو أبنائهم، ورغبتهم في بذل الغالي والرخيص في سبيل الحفاظ عليهم ورعايتهم الكاملة لهم، ففي شعر حطان بن المعلي أبيات تصور ضعف البشرية أمام ما تتركه من ذرية، وعلى الأخص ذرية البنات، وشدة التعلق بهن يقول:

أنْزلنـي الدَّهْـرُ عَلَى حُكْمِهِ مِنْ شَامِـخٍ عَالٍ إلى خَفْضِ
وغَالَنـي الدَّهْـرُ بوفْـرِ الغنَى فليسَ لي مالٌ سوى عِرْضِي
أبكانِـيَ الدَّهْـرُ وَيَا رُبما أضْحَكَنـي الدَّهْـرُ بمـا يُرْضي
لَـوْلاَ بُنَيَّاتٌ كزُغْـبِ الْقَطَا رُدِدْن مِنْ بَعضٍ إلى بَعْضِ
لـكانَ لي مُضْطَـربٌ واسِعٌ في الأرضِ ذاتِ الطـولِ والْعَرْضِ
وإنمَّـا أولادُنـا بيننَا أكبادُنـا تَمْشِي عَلَى الأرْضِ
لَـوْ هَبَّـتْ الـرِّيحُ عَلَى بعضِهِمْ لامتَنَعَـتْ عَيْنـي مِنَ الْغَمضِ

وعلى الرغم من أن المرأة كانت إلى حد كبير مضطهدة في عصور الظلام تلك فقد حدثنا التاريخ عن نساء في تلك العصور القديمة كان لهن شأن كبير في تغيير التاريخ وفي إدارة شؤون الملك. من هؤلاء «سميراميس» الأميرة البابلية المعروفة، و«بلقيس» ملكة سبأ الذي ضرب بها المثل في المجد والعزة والجمال. وعند اليونان القدماء أسماء نساء لا تنسى، بل لقد خلدها الشعر وعاشت في الأساطير عبر العصور، تلهم الشعراء، وترمز لسحر المرأة وروعة جمالها، وأثرها الخالد الباقي في حياة الرجل، من هؤلاء «فينوس» و«أفروديت» ومنهن «جوكستا» «وأنتيجونا» التي كانت تمثل العدالة الإنسانية الحقة والتي من أجلها لاقت العذاب على يد كريون متحدية أباها في سبيل مبدأ هام تؤمن به تقول أنتيجون:

«لقد خالفت أمرك أيها الملك لأنه لم يصدر عن (زوس) ولا عن (العدل) ولا عن غيرهما من الآلهة الذين يشرعون للناس قوانينها، وما أرى أن أُمورك قد بلغت من القوة بحيث تجعل القوانين التي تصدرها عن رجل أحق بالطاعة والإذعان من القوانين التي تصدر عن الآلهة الخالدين، تلك القوانين التي لم تكتب، والتي ليس إلى محوها من سبيل.

لم توجد هذه القوانين منذ اليوم ولا منذ أمس، هي خالدة أبدية. أو ليس من الحق علي إذن أن أذعن لأمر الآلهة من غير أن أخشى أحداً من الناس؟ وأنا أعلم أنك تهددني بالموت أيها الملك، وأعلم أنني سعيدة بهذا الموت. فمن ذا الذي يعيش من

الالآم في مثل هذه الهوة التي أعيش فيهاثم لا يرى الموت سعادةوخيراً فأنت ترى أني لا أرى هذه الآخرة كأنها عقوبة».

وإلى جانب توقير المرأة وإجلالها وإلى جانب ما ترى من تقدير وتعظيم تجد كثيرا من الشعراء صوروا الحياة بامرأة تستحم بدموع عشاقها، وتتعطر بدماء قتلاها، وصوروها أمرأة ترضى بالقلب البشري خليلا وتأباه حليلا، وصوروها أمرأة فاسقة ولكنها جميلة، ومن يرى فسقها يكره جمالها. وصورها شكسبير في صورة ليدي مكبث التي تمثل الصراع بين المظهر والجوهر، أو بين الحقيقة والعرض كما يقولون، حين تدفع زوجها «مكبث» دفعا إلى قتل «دانكن» طمعاً في السيادة والثروة والسلطان. . وصورها شكسبير في صورة الإنسان الوديع الطاهر، ومع ذلك فما أكثر ما تبعثه الغيرة في نفوس العشاق من لهب هو أشد فتكا وأعنف قتلا من أي شيء آخر، استمع إلى عطيل كيف وقع ضحية هذه الغيرة الساحقة، يقول:

«لو كانت تلك المرأة بازيا عالقاً بألياف قلبي لأطلقته وتركته تحت العواصف يبحث عن صيد يصيده. لعلها مالت إلى غيري لأنني أسود. وليس في كلامي من الرقةوالتزويق ما في كلام أولئك المتحذلقين المختلفين إلى القصور، أو لأنني في أول مهبط السبعين على كون هذا التقدم في السن، لا يضره شيء مني. لقد أنفصلت عني، وخدعتني ولم تبق لي تعزية إلا أن أبغضها. أواه من خيبة الزواج. أتوهم أننا مالكون لهذه الخلائق الضعيفة حيث لا سلطان لنا إلا على شهواتها. لأؤثر أن أكون صرصارا يعيش على أبخرة السجن على ترك جزء من الشيء الذي أحبه لمتاع الآخرين.

«ولكن من هنا تنبعث اللعنة التي يعيش فيها الكبراء، فهم أسوأ حظا من السوقة. كأن الإصابة بالعرض قد حتمت عليهم تحتيم الموت. . ويلاه من هذا الخطب الناطح بقرنيه الذي يقدر علينا منذ الميلاد. هذه ديدمون آتية، لئن كانت غادرة لقد آمنت أن السماء تسخر من نفسها، لا. . لا أعتقد فيها الغدر»:

ومهما يكن من أمر هذا الغدر الذي صوروا به المرأة فإن في حناياها قلبا لا

يتوقف عن الخفقان بالحب، فهي مصدر الإلهام، وهي وأن كانت جبارة في غضبها مخيفة كالعاصفة العمياء، لكنها جميلة حين تهدأ العاصفة فيشرف على قلبها الصفاء والدعة والنسيان، وكم لعبت المرأة بأقلام الشعراء وخيالاتهم، أستمع إلى نزار في هذه القصيدة:

أُريدكِ. أعرفُ أني اريدُ المُحالْ
وأنكِ فوقَ أدَّعاءِ الخيالْ
وفوق الحيازةِ. فوقَ النوالْ
وأطيبُ ما في الطيوب
وأجملُ ما في الجمال
أريدُكِ. . أعرفُ أنَّكِ لا شيءَ غيرُ اِحْتمالْ
وغيرُ افتراضٍ. . وغيرُ سؤالٍ ينادي
ووعدٍ ببال العناقيد بالْ
أرِيدُكِ
أعلمُ أن النجومَ. . أرومْ
ودون هَوانا تقومُ. . تخومْ
طوالٌ. . طوالْ
كلونِ المحالْ
كرَجْعِ المواويِل بينَ الجِبَالْ
ولكنْ على الرغم مما هُو
وأسطورةِ الجِاه. . والمستوى
أجوبُ عليك الذُّرَى
والتلالْ
وأفتحُ عَنْكِ
عيونَ الكُوَى
وأمشي لعليّ ذاتَ زوال

أراكِ
على سِدْرَةِ الملتوى
ويومْ تَلُوحين لي
على لَوْحةِ المغربِ المَخْمَلي
تباشيرَ شالٍ . . يجرُّ نُجوماً
يجُر كروماً . . يجرِ غِلالْ
سأعرفُ أنكِ أصبحتِ لي . . وأني لَمَسْتُ حدودَ المحَالْ

سأعرف أنك أصبحت لي . . وأني لمست حدود المحال

أما المرأة الأم فقد قدمها الشعراء في كل عصر وجيل، وحفظوا لها مكانتها، قدروا لها رسالتها الإنسانية الرفيعة. استمع إلى أمين مشرق يناجي أمه، يقول:

«يا باعثة كياني، ورفيقة أحزاني، يا رجائي في شدتي، وعزائي في شقوتي، يا لذ تي في حياتي وراحتي في مماتي، يا حافظة عهدي ومطية سهدي، وهادية رشدي، يا ضاحكة فوق مهدي، وباكية فوق لحدي، أمي . . وما أحلاك يا أمي.

«إذا تركني أهلي فأنت لا تتركيني، وإن ابتعد عني أحبابي فأنت لا تبتعدين، وإن نقمت على الحياة جميعها فأنت تنصحين وترحمين. أنت يا مسكنة وجعي وألمي ومبيدة بؤسي وهمي، أنت وما أحلاك يا أمي. على بساط الأوجاع ولدتني وبأيدي الآلام ربيتني، وبعيون الأتعاب رعيتني وبصدر المشقات حميتني - ثم كبرت، فسلوت آلامك وهجرت وسلوت أيامك. . هكذا نسيت رحمي. . واحتقرت دمي، أمي. . وما أوفاك يا أمي.

«إذا مت يا أمي، إذا قتلني وجدي ودفنت آمالي في هذه الأرض القاسية الغريبة فاجلسي عند الغروب قرب غابة السنديان، وأصغي هناك إلى روحي التي امتزجت بنسمات الغابة وأشجارها يرتلن بهدوء متمايلات مرددات. . يا أمي. . يا أمي. . يا أمي.

الشعر والموسيقى

الموسيقى هي مجموعة الأصوات التي تتألف من ضرباتها الموقعة نغم يلمس المشاعر، ومن إيقاعها لحن يهز أوتار القلوب، وفي الإنسان منذ القدم ميل غريزي فطري للألحان، وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفة التي تتحقق بين المنشد والسامع، أو التي تكون بين اهتزازات في صوت المنشد وارتعاشات في قلب السامع.

ولعل السر في أننا نستجيب للموسيقى إستجابة تكاد تكون غريزية، أن النفس الإنسانية ليست في الحقيقة إلا جزءاً صغيراً من هذا العالم الكبير الذي تشتمله حركة منتظمة موقعة.

«وآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ منه النهارَ فإذا هُمْ مُظْلِمُون، والشَّمْسُ تَجْرِي لمستقرٍ لها ذَلك تقديرُ العَزِيز العليمْ، والقمرَ قدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتى عاد كالعُرْجُون القديمْ، لا الشَّمْسُ ينبغي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ القَمَرَ، ولا اللَّيْلُ سابقُ النهارِ وكلٌّ في فَلَكٍ يَسْبَحُونْ».

وإذا كان الفلك يدور في حركة منتظمة موقعة، فإن أجسادنا كذلك تشابه الأفلاك، فهي نبض وحركة وإيقاع، وما ضربات القلب وما خلجات الروح، وما حركة اليدين والرجلين وما غمض العين وانتباهها، وما يقظة الإنسان ونومه إلا نوعاً من الموسيقى الموقعة كتلك التي نشاهدها في دوران الفلك، وانتظام الفصول، واختلاف الليل والنهار.

من أجل هذا نستجيب للموسيقى الموقعة استجابة لا واعية، فنجد المستمع يتابع المنشد غير واع بنقرة من أصابعه أو بحركة من قدمه، أو باهتزازات من جسده ناهيك عما يتجاوز ذلك من تأثير نفسي يلهب النفس بالحماس حينا، أو يبعث اليها بالسكينة حينا آخر. وكل تأثير متوقف على الإحساسات الخاصة التي يتركها كل نغم على حدة في نفس سامعه.

والشعر فكر وعاطفة وموسيقى، ولست بقادر على أن تفصل من الشعر موسيقاه، فبغير الموسيقى لا يكون الشعر، ولولا الأذن ما كان الكلام. وما يتولد من ارتباط المعاني وما يندمج من ألوان الصورة، وما يتآلف من رنات اللفظ، ليس إلا هذا الكائن الفني المتناغم الذي نسميه شعراً، وكيف لا يكون الشعر موسيقى وهي التي تجلو الإحساس، وترفع من مستوى العاطفة، وتجعل الفكرة تتسرب إليك بين الكلمات كما تتسرب روح الشاعر من خلال المسافات الصامتة المرتعشة التي تجيء بين النبرات والخفضات في القصيدة، أو التي تنساب إلى أذنيك كما تنساب الظلال والألوان التي توحيها إليك لوحة من لوحات الفن الخالدة.

وتختلف الموسيقى في التعبير الشعري من شاعر إلى آخر، كما تختلف من عصر إلى عصر. ففي العصور القديمة كان الشعر هو تاريخ هذه العصور ملحناً، حتى لو كان الشعر في تصوير الصراع القبلي القديم الذي كان لا يفتأ ينشب بين قبيلة وأخرى في الجاهلية، فهذا هو النابغة الشاعر القديم الجاهلي يدافع عن صداقة قبيلته لقبيلة بني أسد في شعر لا يخلو من موسيقى رائعة لا تقف عند حد إيقاع الوزن يقول:

غَشيتُ مَنَازلاً بِعُرَيتَنَاتٍ فأعْلى الجِذْعِ للْحَيِّ المُبِنِّ
تعاوَرَهُنَّ صَرْفُ الدَّهْرِ حَتَّى عَفَوْنَ وكُلُّ مُنْهَمِرٍ مُرِنِّ
وَقَفْتُ بِهَا القَلُوصَ عَلى اكتئابٍ وذَاكَ تَفَارُطُ الشَّوْقِ المُعَنِّي
أُسَائِلُها وقَدْ سَفَحَتْ دُمُوعي كأنَّ مَفيضَهُنَّ غُروبُ شَنِّ
بُكَاءَ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَديلاً مُفَجَّعَةٍ عَلَى فَنَنٍ تُغَنِّي
أَلِكْنِي ياعُيَيْنُ إليكَ قَوْلاً سأُهْدِيهِ إليكَ: إليكَ عَنِّي
أتَعْذِلُ نَاصِرَي - وتُعِزُّ عَبْساً أيَرْبُوعَ بنَ غَيْظٍ.. لِلْمِعَنِّ
تكونُ نعامَةً طوراً وطَوْراً هَوِيَّ الرِّيحِ تَنْسِجُ كُلَّ فَنِّ
تَمَنَّ بِعَادَهَمْ واسْتَبْقِ مِنْهم فإنَّكَ سَوْفَ تُتْرَكُ والتَّمَنِّي
لَدَى جَرْعَاءَ لَيْسَ لَهَا أنيسٌ ولَيْسَ بِها الدَّلِيلُ بِمُطْمَئِنِّ
إذا حَاوَلْتَ فِي أسَدٍ فُجوراً فإنِّي لَسْتُ مِنْكَ ولَسْتَ مِنِّي

فهذا الشعر القديم، وإن جاء موضوعه متصلاً بشؤون القبيلة وحلفائها وسياستها، فهو قد استطاع أن يؤكد ما قلناه من أن عاطفة الشاعر مهما اتجهت لا

يمكنها الاستغناء عن الموسيقى، لأنها العنصر الذي يستطيع أن يثير العاطفة ويكسبها قدرة على التأثير.

غني عن البيان أن موسيقى الشعر ليست في أوزانه وقوافيه فحسب، فنحن وإن كنا لا ننكر أن موسيقى الوزن والقافية هي الإطار الذي جرى فيه شعرنا العربي، والذي حفظ للقصيدة العربية نظامها وبناءها حتى الآن، إلا أننا نؤمن بأن موسيقى الشعر الأصيلة لا تكون إلا في هذه النبضات الحية المرتعشة التي تسبق إلى روحك قبل أن تبصر خطوطها وألوانها وقبل أن تتأمل ألفاظها ونبرات حروفها.

ومن شعراء العرب من كانت موسيقاه طبلاً وزمراً لا يرى من الألفاظ سوى رناتها، ومنهم من يؤلف أنغاماً مجردة من الحياة، ومنهم الناظمون الذين تركوا قصائد أشبه بالجثث المحنطة، غير أن منهم من نقف بخشوع أمام فنه كأبي العلاء، ومنهم من نقف إجلالاً أمام النار المتأججة في صدورهم كالمتنبي الذي كانت له موسيقاه المتدفقة من نفس هادرة، أليس هو القائل:

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا	وحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا
تَمَنَّيْتَهَا لما تَمَنَّيْتَ أَنْ تَرَى	صَدِيقاً فَأعْيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيا
إذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعيشَ بذِلَّةٍ	فَلاَ تَسْتَعِدَّنَ الحُسَامَ اليَمانِيَا
ولاتَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَاحَ لغارةٍ	ولا تَسْتَجِيدَنَّ العِتَاقَ المَذَاكِيَا
فما يَنْفَعُ الأُسْدَ الحياءُ من الطَّوى	ولا تُتَّقَى حَتَّى تكونَ ضَوَاريا
حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأى	وقَدْ كَانَ غَدَّاراً فَكُنْ أنْتَ وَافِيا
وَأعْلَمُ أنَّ البَيْنَ يُشْكِيكَ بَعْدَهُ	فَلَسْتَ فُؤادِي إنْ رَأَيْتُكَ شَاكِيا
فَإنَّ دُمُوعَ العَيْنِ غُدْرٌ بِرَبِّهَا	إذَا كُنَّ إثْرَ الغَادِرِينَ جَوارِيَا

غير أنك واجد في الشعر العربي ألواناً من الموسيقى تختلف عن تلك النغمة الحماسية المتدفقة التي صدرت عن صدر المتنبي المليء بالصراع العاطفي الحاد. فإذا نحن انتقلنا إلى فن التوشيح عند الأندلسيين، وجدنا عند شعرائهم أنغاماً من نوع آخر، وجدنا عندهم الغنائية الرقيقة العذبة التي لا تعتمد على المجانسة اللفظية بقدر اعتمادها على إشاعة جو عاطفي عام. إستمع إلى أبي بكر بن زهر في الموشحة المشهورة:

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكَى   قَدْ دَعَوْنَاكَ وإِنْ لَمْ تَسْمَعِ
ونَدِيمٍ هِمْتُ   فِي غُرَّتِهِ
وبِشُرْبِ الرَّاحِ   مِنْ رَاحَتِهِ
كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ   مِنْ سَكْرَتِهِ
جَذَبَ الزِّقَّ إِلَيْهِ واتَّكا   وسَقَانِي أَرْبَعاً فِي أَرْبَعِ
مَا لِعَيْنَيَّ   عَشِيَتْ بالنَّظَرِ
أَنْكَرَتْ بَعْدَكَ   ضَوءَ الْقَمَرِ
وإذا مَا شِئْتَ   فاسْمَعْ خَبَرِي
عَشِيَتْ عَيْنَاكَ مِنْ طُولِ البُكَا   وبَكَى بعضي على بعضي معي
غُصْنُ بَانٍ مَالَ   مِنْ حَيْثُ اسْتَوَى
بَاتَ مَنْ يَهْوَاهُ   مِنْ فَرْطِ الْجَوَى
خَضِلَ الإِحْشَاءِ   مَوْهُونَ الْقُوَى
كُلَّمَا فَكَّرَ فِي الْبَيْنِ بَكَى   وَيْحَهُ يَبْكِي لِمَا لَمْ يَقَعِ
لَيْسَ لِي صَبْرٌ   ولاَ لِي جَلَدُ
مَا لِقَومِي   عَذَلُوا واجْتَهَدُوا
أَنْكَرُوا شَكْوَايَ   مِمَّا أَجِدُ
مِثْلُ حَالِي حَقُّهَا أَنْ تَشْتَكِي   كَمَدَ الْيَأْسِ وذُلَّ الطَّمَعِ
كَبِدٌ حَرَّى   ودَمْعٌ يكِفُ
يَعْرِفُ الذَّنْبَ   ولاَ يَعْتَرِفُ
أَيُّهَا المعْرِضُ   عَمَّا أَصِفُ
قَدْ نَمَا حُبُّكَ عِنْدِي وَزَكَا   لاَ تَقُلْ في الْحُبِّ إِنِّي مُدَّعِي

وإذا خلت الموسيقى من قوة النفس وفيض العاطفة أفسدت الشعر وخرجت به عن روحه الصادقة الأصيلة، حتى في الموسيقى التي تعتمد على المهارة في الصنعة اللفظية فإن مثل هذه الموسيقى إذا لم تصدر عن شاعر قوي النفس كالمتنبي، أحالت الشعر إلى رنة خطابية تنزل بالنفس الدوار. أما الموسيقى الأصيلة فهي تلك التي

تتآلف من جميع عناصر القصيدة الفنية والتي تحس أثرها فيما يتركه النص الشعري من جو خاص ينقل الحالة النفسية للشاعر في أمانة، من ذلك تلك القصائد، التي تنبع ألفاظها من لغة الحياة اليومية، ولكنها تكون مشحونة بجو عاطفي لا تستطيع لغة التراكيب المصطنعة أن تدركها، من ذلك مثلاً قصيدة أيظن لنزار قباني التي لا تستطيع أن تفصل موسيقاها عن روحها.

وكثيراً ما يكون الانفجار الصاخب للهوى قادراً على إعطاء هذه الموسيقى التي قد لا تراها إذا أنت فتشت عنها في ألفاظ المقطوعة وتعبيراتها وصورها، ولكنك ستجدها وراء ذلك كله، ستشعر بوقع تلك الموسيقى الخافتة الحزينة التي لا تستطيع أن تتبينها إلا بعد انتهائك من قراءة المقطوعة بأكملها. من ذلك قصيدة شوقي على لسان قيس عندما يلتقي قيس بقبر ليلى:

عَرَفْـتُ الْقُبُـورَ بِعَـرْفِ الرِّيَاحِ — وَدَلَّ عَلَى نَفْسِـهِ الْمَوْضِعُ
كَثَـكْلَى تَلَمَّسُ قَبْـرَ ابنِها — إلى الْقَبْـرِ مِنْ نَفْسِهَـا تُدْفَعُ
هَدَاها خَيَـالُ ابنِها فَاهْتَدتْ — وليلى الخيَـالُ الذي أَتبَعُ
فُجعْنَا بلْيلى ولَمْ نَكُ نَحْسَـ — ـبُ يَا قَلْبُ أَنَّا بِها نُفْجَعُ
أَعْيْنَيَّ، هَذا مكـانُ البُكَاءِ — وهذَا سَبيلُك يا أَدْمُعِ
هُنـا جِسْـمُ لَيْلَى، هُنَـا رَسْمُها — هُنَـا رَمَقِـي في الثَّـرى المودَعِ
هُنَـا فَمُ لَيْلَى الـزَّكِيُّ الضَّحُوكُ — يَكَادُ وَرَاءَ الْبِلَى يَلْمَعُ
هُنَا سِحْرُ جَفْنٍ عَفَاهُ التُّرابُ — وكَـانَ الرُّقى فيـهِ لاَ تَنْفَعُ
هُنَـا مِنْ شَبَابـي يَبَـابٌ طَواهُ — ولَيْسَ بِنـاشِرِهِ الْبَلْقَعُ
هُنَا الحادثاتُ، هُنا الأَمَلُ الحلو — يا ليل، والأَلَمُ الْمُمْتِعُ
طـريدَ الْمَقابِـرِ هَلْ مَنْ يُجيرُ — كَ منهـا سوى الموتِ أو يَمْنَعُ
تُذِلُّ الحيَـاةُ لسلطانها — ولِلْموْتِ سُلْطَانُها يَخْضَعُ
طـريدَ الحياةِ ألاَ تَسْتَقِرُّ — أَلاَ تَسْتَـرِيحُ أَلاَ تَهْجَعُ
بَلَى قَدْ بَلَغْتَ إلى مَفْزَعٍ — وهذا التُّرابُ هُو الْمَفْزَعُ

الليل والشعر

من الناس من يقضون لياليهم مع الله يرفعون ضراعتهم إليه أن تظلل الرحمة طريقهم:

(يا أيها المزمل قم الليل إلا قليلاً، نصفَهُ أو انقُصْ منه قليلا، أو زِدْ عليه وَرَتِّل القرآن ترتيلاً، إنا سنلقي عليك قولاً ثقيلا، إن ناشئةَ الليل هي أشد وطأً وأقْوَمِ قيلاً، إن لكَ في النهارِ سبحاً طويلاً، واذكر اسم ربك وتبتـلْ إليهِ تَبْتِيلا، رَبُّ المشْرِقِ والمَغْرِب لا إِلَهَ إلا هُوَ فاتَّخِذْهُ وكيلا. .).

«صدق الله العظيم»

وليس عجباً أن يكونِ الليلِ مكاناً للترتيل والتسبيح والإنشاد، فالليل، منذ كان الإنسان على الأرض، رواق كبير يستجمع فيه الإنسان أفكاره ويرسل أحلامه في صمت وعمق. . وهو منذ كان وحي الشعراء والفلاسفة. . وميدان خلواتهم، وفي الليل ما في الإنسان من سكون ورهبة، وفيه ما فيه من ثورة وعنف. . وكثيراً ما يجد الشاعر والفيلسوف نفسيهما في الليل، وهاذان هما الشاعر والليل يلتقيان فإذا هما يتحاوران فاستمع إليهما: -

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل قاتم عار، أمشي على طريق ناري يمتد فوق أحلام نهاري، وحينما تمس رجلي الأرض فهناك. تنبثق سنديانة جبارة. .

الليل

كلا لست مثلي أيها المجنون، فأنت ما زلت تتلفت إلى ورائك لترى آثار قدميك على الرمال، وتنظر إلى ما تركت على وجه الأرض من أعمال. .

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل صامت وعميق، وفي قلب وحدتي تتكيء إلاهة تتمخض بمولود رحيم . .

الليل

كلا لست مثلي . . . لست مثلي. فإنك ما تزال ترتعش أمـام الآلام فيبهـرك سماع أناشيد الهاوية وهتافات الألم . .

الشاعر

أنا مثلك أيهـا الليل أبدي جبـار فإن أذني مثقلتـان بنـواح التعساء وأنـين المستضعفين . .

الليل

لا ، لست مثلي لأنك ما تزال تتخذ ذاتك الصغرى رفيقاً، وتنسى أنك جزء من ذات عظمى لا تحزن ولا تقلق ولا تتألم . .

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل صبور وكئيب، فإن في صدري ألوفاً من قبـور المحبـين الذين ماتوا مخلصين فحنطتهم الدموع . . وكفنتهم القبلات الذابلة . .

الليل

أحقا أنت مثلي أيها المتفلسف الشاعر؟؟ وهل تستطيع أن تمتطي العاصفة جواداً وتمتشق البرق حساما . . ؟

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل قد بنيت عرشي بنفسي وجعلت أيامي تمر أمامي صاغرة تقبل أهداف ثوبي من غير أن تجرؤ على التطلع في وجهي. . .

الليل

هل أنت مثلي يا ابن قلبي الدامي المدلهم؟؟ وهل تخطر لك أفكاري الجامحة أم تتكلم لغتي الواسعة البيان؟؟

الشاعر

نعم، إننا أخوان توأمان أيها الليل، فأنت تكشف مكنونات اللانهاية، وأنا أكشف مكنونات نفسي.

ومن ليل الفلاسفة والمفكرين إلى ليل القرية الهادئة البسيطة حيث القلوب الخافقة بالصدق والمحبة، وحيث يقف القمر حاملا مرآته ، وتنطلق من السواقي أناشيد لا تقوى عليها أصابع الفنانين، وتحكي الجداول المنسابة قصيدة الأبدية الساحرة. . ويحفر الفلاح الأرض بأظافره، ويزرعها حبات قلبه ويسقيها دموعه ولا يجني غير الأشواك. .

وقد يستر الليل بهجة النهار، ويسدل ستائره على إشراقة الشمس، ولكنه يفسح المجال لسبحات أخرى تنطلق فيها الطبيعة من عقالها، وتخلو الى أنغامها وترنياتها كما تنطلق فيه أفكار الإنسان إلى غير مدى. استمع إلى تصوير ايليا أبي ماضي لليل:

السُّحبُ تركضُ في الفضاءِ الرحبِ ركضَ الخائفينْ
والشمسُ تبدوُ خلفها صفراءَ عاصبةَ الجبينْ
والبَحْرُ سَاجٍ صَامِتٌ فيه خُشُوع الزَّاهِدينْ
لكنَّما عَيْنَاكِ باهتَتَان في الأُفقِ البعيدْ

سَلْمَى بِمَاذا تُفَكِّرِينْ؟؟
سَلْمَى بِمَاذا تَحْلُمِينْ؟؟

* * *

لاَ فَرْقَ عِنْدَ الليلِ بينَ النَّهْرِ والمُسْتَنْقَعِ
يُخْفِي ابتسامات الطروبِ كأَدْمُعِ المُتَوَجِّعِ
إن الجمالَ يغيبُ مِثْلَ القُبْحِ تَحْتَ البُرْقع
لكنْ لماذا تجزعينَ علَى النهارِ؟؟ وللدُّجَى
أحلامُهُ ورَغَائِبُهْ
وسماؤُهُ وكواكِبُهْ،

* * *

إنْ كَانَ قَد سَتَرَ البِلادَ سهولَها ووعورَها
لَمْ يَسْلُبْ الزهرَ الأريجَ ولاَ المياهَ خَريرَها
كَلاَّ، ولا مَنَعَ النسائمَ في الفضاءِ مَسيرَها
مَا زَال في الوَرَقَ الحفيفُ وفي الصَّبَا أَنْفَاسُها
والعندليب صداحُه
بلْ ظُفْرُهُ وجَنَاحُهُ

* * *

ماتَ النهارُ ابنُ الصَّباحِ فَلاَ تَقُولِي كَيْفَ مَاتْ
إنَّ التأمُّلَ فِي الحياةِ يَزِيدُ أَوْجَاعَ الحَيَاةْ
فَدَعِي الكآبةَ والأسَى واسترجعِي مَرَحَ الفتاةْ
قَدْ كَانَ وجهُكِ في الضُّحَى مثلَ الضُّحَى مُتَهَلِّلاَ..
فيه البشاشةُ والبهاءْ
ليكُنْ كَذَلك في المساءْ

الليل خمر وحب وشعر وغناء، وهو دموع ونواح وقلـق وآلام، فالليل وجـه شيخ تجعد، ووجه ناعم ارتسمت على ملامحه جميع الأشياء ـ الليل سكينـة وأمـن وأحلام، وهو رعد وبرق وفزع وحرمان:

لَيلُنَـا خَمْـرٌ وأشْـواقٌ تُغَنِّـي حَوْلَنا وشِراعٌ سابِـحٌ في النـورِ يَرْعَـى ظِلَّنَا
كانَ في اللَّيْلِ سُكارى وأَفاقُـوا قَبْلَنا لَيْتَهُـمْ قَدْ عَرَفُـوا الحُـبَّ فباتُـوا مِثْلَنا

ومـن سكينـة الليل الى صرامتـه وعنفـه حيث، ينقلـب الحمـل الـوادع الى عملاق فظيع، وحيث توفـظ عنـاصر الطبيعـة الغاضبـة جميع الأرواح الشريرة من مضاجعها فتتجمع فوق قمم الجبـال، وتمتشـق سيوفهـا وتنتشر في الأرض مخربـة مهدمة، إنها كالأفاعي الزاحفـة في أمـن الليل لتسلـب البشرية سلامهـا، ولـكن عواصف الليل لا تلبث أن تصحو على صباح أمين:

إذا سَماؤُكَ يَوْماً تَحَجَّبَـتْ بالْغُيومْ
أَغمضْ جُفُونَـكَ تُبْصِرْ تَحْـتَ الثُّلوجِ مُرُوجْ

* * *

والأرضُ حولَكَ إمَّا تَوَشَّحَـتْ بالثُّلُوجْ
أغْمِضْ جُفونَـكَ تَبصرْ في اللحـدِ مهـد الحياة

* * *

وإنْ بُليتَ بداءٍ وقيلَ داءٌ عَيَاءْ
أغْمِضْ جُفونَـكَ تُبْصِرْ في الـداءِ كُلُّ الدَّوَاء

* * *

وعندمـا الموتُ يدنُـو واللحـدُ يَغْفُـرُ فاه
أغمضْ جفونَـكَ تبصرْ في اللحـدِ مهـدَ الحياةْ

وهنالك في جوف الليل والى جوار البحيرات، ومع شواطيء البحار والأنهار

يخرج الصيادون بشباكهم وزوارقهم. . إنهم يتخذون الليل معاشاً حيث يحصدون للناس طعامهم في سكينة الليل. . .

(ففي ظلالك أيها الليل تدب عواطف الشعراء، وعلى منكبيك تستفيق الأنبياء وبين ثنايا ضفائرك ترتعش فرائص المفكرين. .

أنت عادل أيها الليل تجمع أحلام الضعفاء بأماني الأقوياء، وأنت شغوف تغمض بأصابعك الخفية أجفان التعساء، وتحمل قلوبهم إلى عالم أقل قساوة من هذا العالم). .

الشعر والألفة

لعل من أهم عناصر الأدب الخالد تلك الألفة التي تشعر بها ويشعر بها غيرك تجاه أثر فني لكاتب أو شاعر، إن هذه الألفة هي في الحقيقة عثور الإنسان على نفسه، أو عثوره على ما كان يبحث عنه، وما كان محتاجاً إلى اكتشافه ليشفي حاجة في ذاته. ومن هنا تأتينا الراحة النفسية عندما نشعر أن هذه العاطفة أو تلك الحبيسة في صدرونا قد وجدت لها متنفسا فيما نقرأ.

من أجل ذلك كان شعر الألفة أو الشعر الأليف، وهو الشعر الذي ينفض عن نفسه الزينة اللفظية ليكشف عن الصدق في غير تكلف. والصدق عدو البهرجة والسطحية والنفاق، يقول «جبران»:

« لا . . ليست الحياة بسطوحها بل بخفاياها. ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم. ولا الدين بما تظهره المعابد وتبنيه الطقوس والتقاليد بل . بما يختبيء ويتجوهر بالنيات . لا ولا الفن بما تسمعه بأذنيك من نبرات وخفضات أغنية، أو من رنات أجراس الكلام في قصيدة، أو بما تبصره عيناك من خطوط وألوان صورة. بل الفن بتلك المسافات الصامته المرتعشة التي تجيء بين النبرات والخفضات في الأغنية، وبما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما يبقى ساكنا هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر، وبما توحيه إليك الصور وأنت محدق بما هو أبعد وأجمل».

والمعنى بشعر الألفة هو روح الشعر وجوهره، لا وزنه وقافيته، ولا متانة بنائه ومراتب ألفاظه. من أجل ذلك يثور شعر الألفة على الأساليب القديمة في الشعر، ويضرب بكل شعر تقليدي عرض الحائط لأنه يخرج عن حدود المألوف في حياتنا إلى ضروب الأساليب المحفوظة، أو ما يسمونه بأسلوب الذاكرة، إن مثل هذا الشعر

رجوع بالأدب الى الوراء. ولقد صور نزار قباني :أحد الثائرين على أساليب القدماء، مهمة الشعر في قصيدة رائعة يقول فيها:

ومِثْلُ بُكَاءِ المآذِنِ سِرْتُ	إلىَ اللّهِ أجرع صَحْوَ المَدَى
أُعَبّىءُ جَنْبِي نُجوماً وأبْنِي علَى	مَقْعَدِ الشَّمْسِ لِي مَقْعَداً
ويَبْكِي الغروبُ على شُرُفتي	ويبكي لأمنحَهُ مَقْعَداً
شرا عٌ أنَا لا يُطيقُ الوصولَ	ضَيَاعٌ أنَا لا يُريدُ الهُدى
حُروفِي جُمُوعُ السُّنُونو تَمُدُّ	عَلَى الصَّحْوِ مِعْطَفَهَا الأسْوَدَا
أنا الحَرْفُ أعْصَابُهُ نَبْضُهُ	تُمَزِّقُهُ قَبْلَ انْ يُولَدَا
أنَا لبِلادِي لِنَجْمَاتِها	لِغَيْمَاتِهَا للشَّذَى للنَّدَى
سَفَحْتُ قواريرَ قلْبِي نُهورا	عَلَى وَطَنِي الأخْضرِ المُفْتَدَى
ونَتَّفْتُ فِي الجَوِّ رِيشي صُعوداً	ومِن شَرَفِ الفِكْرِ أنْ يَصْعَدَا
تَخَيَّلْتُ حَتى جعلْتُ العطورَ	تَرى وتَشُمُّ اهتزازَ الصَّدَى
عَرَفْتُ ولَمْ أطْلُبُ النَّجْمَ بَيْتاً	ولاَ كَانَ حُلْمِيَ أنْ أخْلُدَا
شَعَرْتُ بشيءٍ فكَوَّنْتُ شَيْئاً	بعَفْوِيَّةٍ دُونَ أنْ أقصدا
فَيَا قارِئي يَا صَدِيقَ الطَّرِيقِ	أنَا الشَّفَتَانِ وأنْتَ الصَّدَى
سأَلْتُكَ باللّهِ كُنْ نَاعِماً	أذَا مَا شَمَمْتَ حُروفِي غَدا
تَذَكَّرْ وانتَ تَمُرُّ عَليها	عذابَ الحروفِ لكيْ تُوجَدا
سأرتاحُ لم يَكُ مَعنَى وجودِي	فُضُولا، ولا كانَ عُمْري سُدَا
فما ماتَ مَنْ فِي الزمانِ	أحبَّ ولاَ ماتَ من غَرَّدَا

فالشعر الأليف هو الشعر الذي يصدر عفو الخاطر، هو السهل الممتنع كما يقولون،هو الطفولة البريئة الساذجة التي تتكلم في غير افتعال وتحرّج، كلماتها من القلب، والتي تعنى في الوقت ذاته بالتعبير عما تمر به في الحياة تعبيراً يصدر عن الدهشة والانفعال، دهشة العقل بما يرى،دهشة ينقلها الشعر الى القاريء، بلفظ قليل ومعنى كبير، إنها الألفة التي تجعل الشعر يبلغ تأثيره في غير ضجيج، وفي غير طنطنة، إنها البساطة التي تبلغ بوثبة من وثباتها ما لا يبلغه البحث والتفكير في الآلاف من السنين. إن الوحى بسيط ولكنه عميق، ان إلهاما واحداً كفيل بهداية

البشرية الى ما لا تهتدي اليه بالكشوف والبحوث، ولعل بيضة كريستوفر كولمبس أكبر دليل على إلهام البساطة. استمع الى هذه الغزلية الجميلة التي كتبها حافظ الشيرازي، والتي ظلت محفوظة ومحفورة على قبره إلى الآن. يقول في شعر يأخذ بالألباب على بساطته. . .

« أين بشرى وصالك حتى أهب من رقادي للقائك، فأنا طائر القدس، أفلت من شباك الدنيا على ندائك. ويحى لك لو دعوتنى الخادم الأمين لصحوت وأنا سيد الأكوان على دعائك.

فيا رب أدركني، بغيث من سحب الهداية، قبلما أبعث حفنة من التراب محرومة من آلائك.

أجلس أيها الحبيب على تربتي ومعك المطرب والشراب. حتى أهب من لحدي طمعا فيك. راقصا على نغماتك.

ثم قم أيها الحبيب، وأرني قدرك وخفة حركاتك فإني، عند ذلك أقفز راغباً في الحياة مصفقاً لها، فإن وجدتني عند قيامي إليك عجوزاً فضمني ليلة إلى صدرك، وضيق علي العناق فإنني في وقت السحر أهب غض الإهاب لضماتك، ثم امنحني مهلة لأراك فيها يوم المات والرحيل، فقد أستطيع كحافظ أن أنهض من الموت راغباً في الحياة للقائك».

فتعبير حافظ في غزله كما رأينا تعبير لا يعرف لغة ولا وطنا ولا زمانا، وإنما يتجاوز ذلك كله لما فيه من روح شفافة تعبر كما تعبر الموسيقى بنغمات تنساب إلى النفس لتكشف لنا عن حقيقة ثم تؤديها من أيسر طريق، طريق البساطة العظيمة. على أن الأدب الأليف هو الذي يسعى الى الانطلاق وارتياد المجهول، ذلك أن الحاسة الفنية ولوعة بالتطلع والكشف فهي لا تلتقي بشيء في الحياة إلا كان موضوع تفكيرها ومعرفتها، حتى ولو خرجت الى الفضاء واعتزلت الناس، كما حاول إيليا أبو ماضي عندما ظن أن خروجه إلى انطلاقة فسيحة، وانعتاقه من ضجة الحياة قد يحرر نفسه، يقول:

قالَت اخْرُجْ من المدينةِ لِلْقَفْرِ ففيهِ النجاةُ من أوْصابي

ذلك الليلُ راهبي وشُمُوعي الشُهْبُ، والأرضُ كلُها مِحْرَابي
وكتابي الفضاءُ أقرأ فيهِ سُوَراً ما قَرَأْتُهَا في كِتَابي
وصَلاتِي الّتي تَقُولُ السَّواقِي وغِنائي صوتُ الصبَا في الغَابِ
وكؤوسُ الأوراقِ أُلقت عَلَيها الشّمْسُ ذَوْبَ النُّضَارِ عنْدَ الْغيابِ
ورَحِيقِي مَا سَالَ مِنَ مُقْلَةِ الفَجْرِ عَلَى الْعُشْبِ كاللُّجيْنِ المُذَابِ
ولْيُقبِّلْ فَمُ الصَّباحِ جَبِيني ولْيُعَطِّرْ أريجُه جِلْبَابِي
نَهتَدي بالضُّحى فإن عسْعَسَ الليلُ جَعَلْنَا الدليلَ ضَوْءَ الشهابِ
تارةً في مُلاءَةٍ من شُعَاعٍ تَارَةً في مُلاءَةٍ مِنَ ضَبَابِ
تارة كالنَّسيمِ خَرَجَ مِن الوَادِي وَطَوْراً كالجَدْوَلِ المُنسَابِ
في سُفُوحِ الهِضابِ والظِّلٍّ فِيها ومَعَ النِّسْرِ، وهُوَ فَوْقَ الْهِضَابِ
إنَّما نَفْسي الّتي مَلّت الْعُمْرانَ مَلَّتْ في الغابِ صَوْتَ الْغَابِ
فأنَا فيهِ مُسْتَقِلٌّ طَلِيقٌ وكأنّي أَدِبٌّ في سِرْدَابِ
عَلّمَتْنِي الحياةُ في القَفْرِ أَنّي أينما كنتُ ساكنٌ غي التُّرابِ
وسأبْقَى مَا دُمْتُ في قَفَصِ الصّلصالِ عَبْدَ المُنَى أسيرَ الرِّغابِ
خِلت أنّي في القَفر أصبَحْتُ وحْدِي فإذا النَّاسُ كلُّهم في ثيابي

وشعر الألفة هو الشعر الذي يستطيع أن يلتقط فتات الحياة بأنامل ورعة كما يقول أحد النقاد. فالشعر هو الذي لا يجد غضاضة في تناول أبسط الأشياء وأتفهها بالتعبير والتصوير وهو الذي لا يأنف من الخوض في شئون الحياة العادية أو اليومية، أو مشاكل الطبقات الدنيا. والشعر الحي هو الذي تتسع مفرداته وأساليبه وصوره لكل زاوية وكل زقاق من أزقة حياتنا الواقعية. فالشعر ليس في سموه عن عالم الواقع، وإنما الشعر هو بما يحققه من مفهوم حي صادق عن الحياة، أو موقف صغير منها.

عَلّقَتْ فِي بَابها قِنْدِيلَها نَازِفَ الشِّرْيَان مُحْمَرَّ الْفَتِيلَةْ
فِي زُقَاقٍ ضَوَّأَتْ أَوْكَارُهُ كل بَيْتٍ فيه مأساةٌ طَوِيلَةْ
غُرَفٌ ضَيِّقَةٌ موبوءةٌ وعَنَاوينٌ لِمارِي وجَمِيلَةْ
وبمَقْهى الحَيِّ حَاكٍ هَرِمٌ رَاحَ يَجْتَرُّ أغَانِيهِ الذَّلِيلَةْ

وعَجُــوزٌ خَلْفَ تَرْجِيلَتِها عُمْرُهــا أقْــدَمُ من عُمْــرِ الرَّذيلَةْ
إنهّــا امْـرَأةٌ البَيْتِ هُنا تَشْتُم الكَسْلَى وتَسْتَرضِي العَجُولَةْ
وأمَــامَ البَيْتِ صُعْلُــوكٌ هوى تَافِــهُ الهيئَــةِ مَسْلُــوبُ الفَضيلَةْ
يَعْــرِضُ اللَّحْــمَ عَلَى قَاضِمِهِ مِثْلَمَا يَعْــرِضُ سِمْسَــارٌ خُيُولَةْ
هَــذِهِ جَاءَتْ حَديثاً.. سيِّدِي ناهِــدٌ مَا زَالَ في طَوْرِ الطُّفُولَةْ
أوْ إذَا شِئْــتَ فراقِــقْ هَذِهِ إنهّــا أشْهَــى من الخَمْــرِ الأصِيلَةْ
أيْ رِقٌّ مِثْــلَ أنْثَــى تَرْتَمِي تَحْــتَ شارِبهــا بأوْراقٍ ضَئِيلَةْ
قِيمــةُ الإنْسَــانِ مَا أحْقَرَها زَعْمُــوهُ غَايَةً وهْــوَ وَسيلَةْ
لَــوْ تَرى الرَّدْهَــةَ فيهــا اضطجَعَت كلُّ بِنْــتٍ كَتُــوَيْجِ الزَّهْرَةْ
هــذه المُذَهَبَــةُ السِّــنِّ هُنا ترقــبُ البَّــابَ بعــينٍ حَذِرَةْ
حَسرَتْ عَنْ رُكْبَــةٍ شَاحِبَةٍ لَوْنُهَــا لَوْنُ الحياةِ المُكِرَةْ
مَــنْ سَيَأْتــي مَنْ سَيَأتِــي مَعَها أيُّ صُعْلُــوكٍ حَقِــير أذْكُرُهْ
وَهُنَــاكَ انفَــرَدَتْ واحدةٌ عِطْرُهــا أرْخَصُ من أن أذْكُرُهْ
حَاجِــبٌ بُولِــغَ في تَخْطِيطه وطِلاء كجِــدَارِ المَقْبَرَةْ
وفَــمٌ مُتَسِّــعٌ مُتَسَّعٌ كَغُــلاَفِ التِّينَــةِ المعتصرة
الفضــوليونَ من خَلف الكُوَى أعــينٌ جائعــةٌ مُسْتَعِرةْ
وشجــارٌ دائــرٌ في منزلٍ.. وسُــكارَى ونِــكَاتٌ قَذِرَةْ
مَــنْ رآهُنَّ قوارير الهوى كنِعَــاجٍ بانْتِظَــارِ المَجْزَرَةْ
كَمْ صبَــايا مثــل ألــوان الضُّحى أفسدَتْهُنَّ عجــوزٌ خطِرَةْ
هــذه المجــدورَة الوجــه انزوتْ كوبــاءٍ كبعــيرٍ نتِنْ
أخْرَجَــتْ ساقــاً لهــا مَعْرُوقة مثــلُ مَيتٍ خارجٍ من كَفَنِ
حُفَــرٌ في وَجْهــا مُرْعِبَةٌ تَرَكَتْهــا عَجَــلاَتُ الزَّمَنِ
إنهَّــا الخمســونَ ماذا بعدَها غــيرُ أمطــارِ السماءِ الحَزِنِ
إنها الخمسونَ ماذا ظَلَّ لِي غيرُ هذا الوَحْلِ هذا العَفَنِ
غــيرُ هذي الــكأسِ استهلكُها غــيرُ هذا التبــغِ يستهلكني

غـيرُ أقـدام الخطـايا رجعَتْ   تحـرقُ الغرفـةَ بي تحرِقُني
غـيرُ ربٌّ كنـتُ لا أعرفُه..   وأراهُ الآن لا يَعْرِفُني
يا لُصـوصَ اللحـمِ، يا تجارَهُ   هَكَذا لحـمُ السَّبـايا يُؤْكَلُ
منـذُ أنْ كَانَ على الأرضِ الهَوى   أنتُـم الذئـبُ ونحـنُ الحملُ
نحـنُ آلاتُ هوى مجهدةٌ   تفعـلُ الحـبَّ ولا تَنْفَعِلُ
مـن أنـا؟ إحـدى خطـاياكم أنا   نعجـةٌ في دَمِكُمْ تُغْتَسَلُ
اشتهـي الأسرة والطفـل وأنْ   يحتوينـي مثـلَ غـيري منزلُ
ارحمونـي، سدُّوا أحْجارَكُمْ   كلُّـكم يومَ سقوطـي بطَلُ
يا قُضَاتـي يا رُماتـي... إنَّكَمْ   إنـكُمْ أجْبَـنُ مِنْ أنْ تَعْدلوا
لَنْ تخيفُونـي. ففـي شِيسرْعَتِكُمْ   يُنْصَرُ الباغِـي ويُرْمَى الأعْزَالُ
تُسْـألُ الْأنْثـى إذا تَزْنـي، وكَمْ   مُجْـرِمٌ دَانـي الزِّنا لا يُسْأَلُ
وسريرٌ واحِـدٌ ضَمَّهُما   تَسْقُـطُ الأنثـى ويُحْمَى الرجل[1]

الشعر والحرب

كانت الحرب منذ أقدم العصور وسيلة من وسائل تحقيق الأغراض، ولكم وجدت أمم من قبل وبادت وفنيت في حروب طاحنة، وما تزال حتى يومنا هذا توجد أمم تأخذ بالخطط القديمة، وتعتبر الحرب والسلاح ضمانا للسلام الاجتماعي، بل إن بعضها يرى أن الغزو والتسلح صورة لبقاء الحياة، ولئن كان هذا ممكنا تصوره يوم كانت الحدود الجغرافية تفصل بين الأمم والقبائل في المجتمعات البدائية، يوم كانت القبيلة تعتز بكيانها وجنسها، فما نظن أن هذا التصور ممكن قبوله في عالمنا المعاصر الذي تقدمت فيه سبل الاتصال، وأصبح من اليسير أن يتم التمازج العقلي والروحي بين الأمم، وأن يزول بينها التعصب للجنس واللون، وأن يشعر العالم أن هناك وحدة روحية تربط أممه المختلفة.

ومع ذلك فقد كان الناس منذ أقدم العصور يدركون أن الحرب والقتال شيء تنفر منه الروح الإنسانية، وأمر شائن يودي بالحياة الإنسانية، ويشوه من جمالها وحضارتها. أدرك القدماء هذا المعنى حتى في العصور التي سادت فيها العصبية للجنس والقبيلة، وكلنا يدرك ما جرته حرب داحس والغبراء أو حرب عبس وذبيان التي أستمرت زهاء نصف قرن شهدها الجد والحفيد، وجعلت التاريخ يخلع على متصرفيها صفة الوحوش التي تستر وحشيتها في دثر الإنسانية، كلنا يدرك ما جرته هذه الحروب من ويلات، ومع ذلك فقد وجدت هذه الحروب من الشعراء القدماء من ينبه الناس إلى ويلاتها، ومن ينكر الحرب ويمقتها مقتا شديداً، ألم يقل زهير بن أبي سلمى في معلقته:

وَمَا الْحَرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتُمْ وذُقْتُمُ ... وَمَا هُوَ عَنْهَا بالحَديثِ المُرَجَّمِ

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَميمةً ... وتَضْرَ إذا ضَرَّيْتُموهَا فَتَضْرَمِ

فتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالها ... وتَلْقَحْ كِشافاً ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمَ

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمانَ أشْأَمَ كُلُّهُمْ كأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فتفْطِمِ
فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِلُّ لأهْلِها قُرىً بالعِرَاقِ مِنْ قَفيزٍ ودِرهَمِ

وليس ثمة شك في أن الأطماع الصادرة عن الجشع وعن المبالغة في الانانية والأثرة هي التي جعلت النزاع ينشب بين البشر منذ تاريخهم. وعندما سبقت بعض الأمم بعضها الآخر وتقدمت عليها في الثروة والعلم، أخذت للأسف تستغل ضعف الضعيف وغلبت عليها عادة السيطرة والغدر وهي عادة قديمة في البشر، فإذا الأمم المتحضرة تريد أن تبني حضارتها على استغلال غيرها، وأن تحقق عظمتها وسطوتها بإذلال من هي أضعف منها في الأمم، ولجبران خليل جبران في هذا المعنى مقطوعة رمزية غاية في روعة التصوير، عنوانها «الحرب والأمم الصغيرة» أبان فيها عن حقيقة الجشع الذي يجعل الدول الكبيرة في نزاع دائم فيما بينها. ولأن كلا منها تريد أن تكون أسبق من الأخرى في اصطياد الأمم الصغيرة، يقول جبران:

« كان في أحد المروج نعجة وحمل يرعيان، وكان فوقهما في الجو نسر يحوم ناظرا إلى الحمل بعين جائعة يبغي فتراسه، وبينما هو يهم بالهبوط لاقتناص فريسته جاء نسر آخر، وبدأ يرفرف فوق النعجة وصغيرها وفي أعماقه جشع زميله، فتلاقيا وتقاتلا حتى ملأ صراخهما الوحشي أطراف الفضاء.

فرفعت النعجة نظرها إليهما منذهلة، والتفتت إلى حملها وقالت: تأمل يا ولدي ما أغرب قتال هذين الطائرين الكريمين؟ أو ليس من العار عليهما أن يتقاتلا وهذا الجو الواسع كاف لكليهما ليعيشا متسالمين؟

ولكن صل يا صغيري.. صل في قلبك إلى الله، لكي يرسل سلاما الى أخويك المجنحين.

فصلى الحمل من أعماق قلبه.»

ولقد صور اليونان القدماء ما أصابهم من الإله آرس وهو إله الدمار والخراب والحرب، فأبدعوا التصوير وجسدوا العذاب الذي يمكن أن يحيق بالإنسانية إذا ما أشعل إله الحرب ناره، فقالوا على لسان ثيبة التي كان يصليها هذا الإله بناره، قالوا أو قالت ثيبة وقد أحدق بها الخطر من كل جانب:

« واحسرتاه! إني لأحتمل آلاما لا تحصى. لقد سرت العدوى في الشعب كله، وعجز العقل عن أن يخترع سلاحا يذود به عن إنسان لقد جمدت ثمرات الأرض فهي فهي لا تنمو، وهمدت الأمهات فهن لا ينهضن من مراقدهن، قد ألحت عليهن آلام الوضع وجعل الموت يرسل ضحاياه متتابعة في سرعة النار التي لا ترد إلى آلهة الجحيم، وجعلت المدينة وقد فقدت أبناءها بغير حساب تهلك، ويلح عليها الدمار في غير رحمة ولا رفق، وهذه الجثث مجندلة على الأرض لا تجد من يبكيها وهي تنشر العدوى في المدينة نشرا، وهؤلاء الأزواج، وهؤلاء الأمهات ذوات الشعر الناصع قد أحطن بالمعبد من كل وجه، وأقمن على درجه باكيات شاكيات، باعثات أنينا، مالئات به الفضاء، ضارعات إلى الآلهة في أن تضع حدا لهذا الشقاء. وهذا نشيد الدعاء يندفع ممزوجا بالعويل. من أجل هذا كله نضرع إليك يا ابنة زوس في أن تمنحينا معونتك الباسمة في حدة وعنف. »

ولم يهاجم شاعر فكرة الحرب كما هاجمها «طاغور» شاعر الهند العظيم، حتى غدا بحق شاعر الحب والسلام، فقد كان يؤمن ببشاعة الحرب، وكان من أشد الناس كراهية للعنف، ويرى الأمم التي لا تستطيع أن تعيش إلا بحماية سلاحها أمما مريضة الروح، لاتعيش إلا على مادة الجسد. وكم حلت حسرته، وانهمرت دموعه يوم زار أوروبا عقب الحرب الكبرى، ويوم رأى أرضها غارقة بدماء الملايين، ويوم سمع صوت الجندي المجهول يئن أن اتخذوني رمزاً للغدر والتقتيل، ولا تتخذوني رمزاً للتضحية والوفاء. وطاغور من المؤمنين كما يقول الأستاذ محمود المنجوري بأن المدينة التي تتخذ الحرب ظاهرة جوهرية لوجودها لا يمكن أن تكون مدينة فاضلة، يقول طاغور:

«إن الوسيلة لقهر الأنانية وإزالة التعصب الجنسي ليست هي الحديد والنار، وإنما هي في انتشار الأفكار السليمة بين الشعوب وسعيها جميعاً لإدراك الحقيقة، فهذه الحقيقة المجردة، الحقيقة المطلقة يجب أن تكون غاية الغايات لكل شاعر ولكل مفكر ولكل مصلح اجتماعي، ولكل فيلسوف، ويجب أن تكون غاية الغايات للإنسان الكامل. ويوم يأتي الوقت الذي يعمل فيه كل لمعرفة الحقيقة، واذا رآها لم يتردد في إعلانها، يومئذ يكون الإنسان قد وصل إلى الكمال حقا، وفي هذا اليوم يتم السلام

على الأرض إن السلام لن يترتب على عمل صناعي مطلقا، كالاتفاقات الدولية وما إليها من معاهدات ومؤتمرات لنزع السلاح، إنما الوسيلة الوحيدة لتحقيق السلام هي الوحدة الروحية. فهل تراني قد أحسست بأن هذه الوحدة قد بدأ ظهورها في العالم بعد الشعور بويلات الحرب وتدميرها، وهو الذي يقول:

رب إله البشر جميعا
تنزهت عن كل لون وجنس
يا مهيمنا على جميع الأمم، وإن اختلفت ألوانها
وَحِّدْ بين قلوبنا، وألهمنا تبادل المحبة.
وأيدها بروح الحق والعدل

ولقد خلقت الحربان العالميتان الأولى والثانية قيما غريبة، جعلت إنسان العصر الحديث يؤمن بوجود قوى أسمى من الإنسان نفسه، مع أنه هو الذي خلقها.

هذه هي القوى الاقتصادية. وآلهة هذه القوى هي التي تتصارع كما يقول «سبندر» من أجل تقسيم المصالح المادية فيما بينها. ولقد اتضح للشعراء في هذا العصر سفاهة هذه الحقيقة، لأن معناها أن الذي يتحكم في الإنسان هو النظم والآلات فحسب، و الحياة كما كانت تعيشها الأجيال الماضية جميعا، كانت عبارة عن جمود وموت، من أجل ذلك نجد شاعرا كوليم بطلزييتس وهو من أشهر شعراء العصر الحديث يستنكر هذا التيار المادي المتحكم في البشرية ويحن إلى القيم الروحية في الحياة وهي تتضمن نبوءة عودة المسيح يقول:

إن الصقر يدور ويدور في المدار المتسع أبدا
فلا يسمع صوت المنقار
تنحل الأشياء وتهبط فالمركز لم يعد قادرا على الصمود
لقد أطلقت الفوضى الشاملة على العالم
وانسابت الأمواج التي أطلقتها الدماء في كل مكان
يهوى حفل البراءة ليموت غريقا
إن أفضل الناس يعوزهم الإيمان، بينما أسوأهم يجيشون بعنف العاطفة
يقينا إن رؤية ما قريبة منا

من اليقين أن (عودة المسيح) قريبة منا
(عودة المسيح) لم أكد أفوه بهذين اللفظين
وإذا صورة هائلة لروح العالم
يضطرب لها بصري ـ ففي مكان ما في رمال الصحراء
هيكل له جسم أسد ورأس إنسان
وفي عينيه نظرة قاسية، قسوة الشمس لا تعبير فيها،
قد أخذ يحرك فخذيه ببطء
من حواليه تتراقص الظلال التي تسقطها طيور الصحراء الغضبى
إن الظلام يهوي ثانية. ولكن الآن أعرف
أن عشرين قرنا من السبات الحجري
قد أقلقها كابوس صادر عن مهد الإله المهتز
أي حيوان كاسر هذا الذي حان حينه أخيراً
فتحرك متكاسلا صوب بيت لحم بغية الميلاد

ملحق

قد كان لي يوماً ما شعر كثير، ولكنني كنت وما زلت مهملا، أكتب القصيدة وأقرؤها على صديق، ثم أطرحها جانباً، لا أعبأ بتسجيلها أو تدوينها في كتاب معتمداً على ذاكرتي. . وإذا الزمن يمضي. . وإذا الذاكرة تفتر، وإذا كثير مما نظمت وكتبت يهجرني ويطير.

واليوم وأنا أفتش بين أوراقي، وأستحث ذاكرتي، التقيت بالقليل من هذا الشعر، ودفع إلي أصدقائي ببعض ما كان من قصائد قديمة، وآثرت من باب الوفاء لهذا الشعر ولنفسي أن أجمع ما تبقى لدى منه، وأن ألحقه بهذا الكتاب . مع اعتذاري لنفسي وللقاريء وللشعر عما يكون في هذا من تقصير.



سأراكِ

حَدَّثَ الْقَلْبُ بأنِّي عَنْ قريبٍ سأراكِ
أصَحِيحٌ قَبِلَ اللهُ دُعائي... ودُعاكِ؟
أم هِيَ النشوةُ بالْقَلْبِ فيهذي بِلِقَاكِ؟
صَارحِيني! أتُحِسِّينَ بأنِّي سأراكِ؟

* * *

أنَا لاَ أدرِي، ولكنْ رُبمَا قلبُكِ يَدْري
بينَ قلبينا على البُعْدِ حديثُ الوجدِ يَسْرِي
والذي يجري على قلبي، على قلبِكِ يجْري
فَسَلِيهِ ثُمَّ لاَ تخْفِي عليَّ، هَلْ أراكِ؟

* * *

عندما أشفقَ لَيْلي مِنْ بُكائي وحَنيني
عنْدما رقَّ لحالي، ورأىَ سُقْمَ جُفُوني
زَارَني طيفُكِ في مهدىَ كالأمِّ الحَنونِ
وسَرَتْ في القلْبِ بُشْرَى أنني سوْفَ أراكِ

* * *

سوْفَ يؤْويني جَنَاحَاكِ، وأحْظى برِضاكِ
سوفَ أشْكو ظَمَأي القاتل من نَبعِ جَنَاكِ
كلُّ هذا، عندما يَصْدُقُ وحيي وأراك

أين ذاكَ اليومُ منــي؟ ليتنــي اليومَ أطيرُ
ليتنــي الحلــمُ إلى عُشّــكِ في اللّيل يسيرُ
ليتَنــي البسمــةُ في ثغــركِ تَعْلُــو وتُنيرُ
لاَ... بَلِ المُتْعَةُ عِنْـدي أنّـيِ سَوْفَ أراكِ

رُؤْيَتــي وَجْهَــكِ أشْهَــى من ضياءٍ لضريرِ
فيه إشعــاع حَنــانٍ شعَّ في القلــبُ الكسيرِ
قَرِّبينــي!! بل دَعينــيِ أنْتَظِــرْ يومَ مَسيرِي
فمَتَــاعُ الــرُّوحِ في ترديدِ أنّــي سأَرَاكِ

حدَّثَ القَلْــبُ بأنّــي عَنْ قَريب سأَرَاكِ
أصَــحِيحٌ قَبِــلَ اللــهُ دُعائِــي ودُعَاكِ؟
أمْ هِيَ النشــوةُ بالقلْــبِ فَيهْــذِى بِلقَاكِ؟
صَارحينــي! أتُحِسِّــينَ بأنــيِّ سأَراكِ؟

الجوع[1]

أَلْقَتْ الأَقْدارُ فِي قَلْبـي عَلى الْغَفْلَـةِ حَبَّهْ
وسَرِيعـاً وثَبَـتْ أغصانُهـا في الجَـوِّ وَثْبَةْ
ملأتْ كُلَّ فضـاءٍ وتَعَالَـتْ مُشْرَئِبَّةْ
وبَـدَا كُلُّ نَبَـاتٍ حَوْلَهـا يَذْبُـلُ هَيْبَةْ

* * *

نَضِـجَ الفَـرْعُ وَشِيكاً وتَـدَلّى بالثِّمارْ
قُطُفٌ لَمْ يَشْهَـدْ اللَّيْلُ مَثِيلاً والنَّهار
مِثْلَهـا لَمْ يَتَـذَوَّقْ مَلَكٌ فِي أيِّ دَارْ
وجَنَاهـا عَزَّ أنْ يَنْبُـتَ والأرضُ تَمَارْ

* * *

وهُنَـا مِنْ مَاءِ قَلْبـي تَحْتَسي دَوْمـاً غِذَاها
إنْ أجُـعْ يومـاً وتَبْلَ النَّفْسُ من فَرْطِ طَوَاها
هَلْ تُرانـي أبتغِـي العيشَ عَلى حُلْـوِ جَنَاها؟
خَشِيتْ نَفْسِي وهابَـتْ، كَيْفَ تَمْتَـدُّ يَدَاها؟

١٩٤٣

---

(١) القصيدة مستوحاة من قصيدة نثرية لميخائيل نعيمة بنفس العنوان في ديوانه «همس الجفون».

الغابة المقدسة

سَأَظَلُّ في تِيهٍ وفي هذيان ما دُمْتُ ذَا فِكْرٍ وذَا وجْدَانِ
أنا في ضجيجِ الناسِ صوتٌ ضائعٌ أنّي ذَهَبْتُ ضجيجهُم يَغْشَاني
أخْشَى عَلَى أُذنِي صُرَاخَ حَدِيثِهِمْ وأخافُ من فَزَعٍ عَلَى إيماني
أنا لا أراهمْ في الضجيجِ وإنما في عُزلتي بينَ الرُّبَا والْبَان
والناسُ قد أسرتْهُمُ أطماعُهُمْ يستعذبونَ العيشَ في أكْفَانَ
صلواتُهم رغباتُهم، وإلاههم شبحٌ من الأوهامِ والبهتانِ
من مَاتَ منهم لا يَمَلُّ مَوَاتَهُ ويَظَلُّ في جَدَثٍ مَدَى الأزْمَانِ
أعْجبْتُ بالإنسانِ يحطِمُ قَيْدَهُ ويفرُّ من أسرٍ ومِنْ قُضْبَانِ
ويسيرُ في ركبِ الوجودِ مرنما لحنَ الطبيعةِ أصدَقَ الألحانِ
غرِّدْ مع العصفورِ في أوكارِهِ وأرْحَلْ مع الأطيارِ في الأكوانِ
وأهبِطْ إلى الأدغالِ يوماً فأتلفْ آسادَها، وارتَعْ مَعَ الْغزْلَانِ
فالتُّربُ يَجْمَعُنا وفي ذَرَّاتِهِ الْوَحَشُ والإنسانُ يَلْتَقيانِ
قد سِرْتُ في غَلَسِ الدُّجَى ونجومِهِ وشرِبْتُ مِنْ يَدِ فَجْرِهِ الرَّيَّانِ
وسكنْتُ للبحرِ العظيمِ، سكونُهُ وهَديرُهُ الوَحْشِي لِي سيانِ
طابَتْ له اذُني، وطابَ صُرَاخُهُ أشجانُه في غَضْبَةٍ أشْجَاني
إنْ جئتُه تَنْجَابُ سحْبُ كآبتي وأئوبُ مِنْ خَوْفي ومِنْ أحْزَانِي
كَمْ كُنتُ أفْزَعُ أن تَبَدَّدَ شُعْلَتي فيردَّهَا قَبساً مَتَى يَلْقَاني
لاَ أحْتَسِي خَمْرَ الكؤوسِ وإنما أنَا أحتسي من لُجِّهِ الملاَنِ
وصديقتي الشمسُ التي من نارِها وغُبارِها الذهبيِّ أصلُ كياني

أبـدية في حُسْنِهـا، وشعاعُها فوقَ التِّـلالِ أصابـعُ الرَّحْمنِ
فكَّتْ قُيودَ جَهالتـي فَعَشِقْتُها وفُتِنْـتُ في شَعْـرٍ لَهـا فتَّانِ
بَعْـدَ انتصـافِ الليلِ يطْـرُقُ طارقٌ هو فجرُهـا بالبـابِ قَدْ وافاني
فأقـومُ مشغـوفَ الفـؤادِ متيماً لأرى جدائـلَ شعرِهـا وتَراني
أحَبَبْتُهـا عنـدَ الصبـاحِ وفي المسا ومـعَ الضُّحَـى تَلْهُـو مع الصبيانِ
أنـا أمّتـى هَذي السَّماَ وعشيرتي أفلاكُها، وفضاؤها أوطاني
حَلِّـقْ مَعِـي فوقَ الـرِّياحِ ولا تَكُنْ متلاصقـاً بالأرضِ كالجُرْذانِ
أنـا في ظِلالِ حَديقتـي مُتَسَلِّقٌ قُنَـنَ الجِبَـالِ وأيْكَةَ الْودْيانِ
لي من وراءِ أزِقَتـي غابٌ أرَى فيهِ الْمَحَبَّـةَ رَطْبَـةَ الأفْنانِ
ليتَ السـلاحفَ تنْثَنـي عَنْ بُطْئِها ونَـكونُ مِثْـلَ الظَّبـي في الجَريانِ
الجِـذْرُ لاَ يُعطـي الثمارَ وإنما ثَمَراتُنـا تجْنَـي مِنَ الأغْصَانِ
قيثارتـي عنـدَ الجميعِ وإنما نغماتُهـا تَنْسَـابُ للْفنَّانِ
أنـا إذْ أعلَـمُ لا أعلَـمُ حِكْمَتي بَلْ أكتفـي بمحَبَّـتي وحَنانِي

لحن النبوة

تِلْكَ ذِكْرَى عَلَى المَدَى تَتَجَدَّدْ ... فَأْتِ يا شِعْـرُ بارَّقيقِ المُنضَّدْ
وسَـلِ الـكَوْنَ أنْ يُزَانَ ابتهاجاً ... وَدَعِ الشَّـدْوَ في القلـوبِ يُرَدَّدْ
واشْـدُ يا طَـيْرُ في الـرِّياضِ غِناءً ... عَبْقَـرياً، فذاكَ يومُ مُحَمَّدْ
رَجُـلٌ عَلَّـمَ الرُّجُولَـةَ لِلْخَلْقِ، ... ومَـا زَالَ في الرُّجُولَـة.. أَوْحَدْ
وَهَـبَ النَّفسَ والنَّفـائسَ لِلْحقِّ ... فَأَعْلَى البنـاءَ منْـهُ وَشَيَّدْ
هِمَّـةٌ تَصرَعُ الخُطـوبَ جَميعاً ... وثبـاتٌ وفطنـةٌ تتوقَّدْ
وُلِـدَ الخَـيْرُ والجمالُ والَحنُ ... من لحُـونِ السماءِ في يَوْمِ أَحْمَدْ
أيُّ لَحْـنٍ يَهُـزُّ كُلَّ كِياني ... إن تَسَمَّعْـتُ، أو إذا هو غَرَّدْ
فدَعِ النَّـايَ والقصيدَ ودَعْني ... ذَاكَ لحـنُ الخلـودِ مَا زَالَ يُنْشَدْ
جِئتَ والـزرعُ في الـرياضِ جديبٌ ... وتَـوَلَّيْتَ والرَّبَـا تَتَأَوَّدْ
راعَـكَ الجَـدْبُ فانطَلَقـتَ تُرَوِّي ... هامـةَ القَفْـرِ بالنَّمِـيرِ المُزَوَّدْ
تَلْتَقـي بالصُّخُورِ في كُلِّ وَادٍ ... جَلْمَـدٌ يَرْعَـوِي وآخَـرُ يَجْحَدْ
وعَلَى وَجْهِـكَ ابتسامـةُ حرٍّ ... في سبيلِ الطـريقِ يشقـى ويسعدْ
(أيُّهـا المُزْدَهـي إذا مَسَّـكَ الشَّوْكُ ... فَلاَ تَشْتَـكي وَلاَ تَتَنهَّدْ)
فتنـةُ العيشِ أن تَذوبَ مَع الـكَوْنِ، ... وإن خِلْـتَ أنَّـه يَتفرَّدُ
وثَبـتْ روحُـه الفتيةُ بالنـاسِ وثوبَ ... الزمـانِ بَلْ هُوَ أَبْعَدْ
كنـتَ تصفـو مع الصبـاح إذا ... هَلَّ وتصفُـو إذا الصبـاحُ تلبَّدْ
وتَـرى الخـيرَ في الضـعيفِ يُرجَّى ... مثلما الخـيرُ في القَـويِّ المؤيَّدْ
هزَّكَ اللَّحْـنُ في الوجـودِ فصلَّيْتَ ... وفي الـكَوْنِ معبَـدٌ أيُّ مَعْبَدْ

كُنْتَ تُصغي إلى الفَضَاءِ مع اللَّيْلِ   وسِفْرُ الْفَضَاءِ سِفْرٌ مُخَلَّدْ
وعَرَفْتَ الخَلودَ في أعْيُنِ الفَجرِ   وفي الشُّهْبِ والنُّجومِ الْخُرَّدْ
كنتَ تهفُو إلى الرمالِ وتَسْعَى   نحوَ غارٍ مُخَدَّرِ الْوَجْهِ أربَدْ
وسطورُ الرِّمال في القفر تَحْكي   قِصَّةَ الكونِ في الوجودِ الْمُوَحَّدْ
عَلَّمَتْكَ السجودَ في روعةِ الصَمْتِ   وهيَ للكونِ راكعاتٌ وسُجَّدْ
أنتَ مِثْلي من التُّرابِ ولكنْ   شَعَّ مِنْ تُرْبَكَ الْمُطَهَّرِ فَرْقَدْ
شَعَّ مِنْكَ الضياءُ في كلِّ قلبٍ   وغَدَتْ فحمةُ الدُّجى تَتَبَدَّدْ
وانحنَتْ أعينُ السماءِ علَى الأرضِ   فنامتَ عَيْنُ الشَّقيِّ الْمُسَهَّدْ
رَدَّدَ اللحنَ خاطِري وتَغنَّى   أنَا لِلَّحْنِ عَاشِقٌ أتَعبَّدْ

١٩٥١



أنامل ورعة

اللؤلؤة الأسيرة

لن أشرب الخمر .
وقد عصفت الريح العاتية ببساتيني . .
وابتلعت العاصفة آخر طائر في حديقتي . .
لن أتكلم . .
وأوراق الخريف صرعى .
وقد هجرت الطيور بلادي .
وارتدت الأشجار ثيابها السوداء . .
ولكن . .
عندما تعود الشمس من رحلتها وراء البحار ،
ويطلق سراح اللؤلؤة الأسيرة ،
ويخرج الرعاة خفافاً إلى أحضان المروج ،
وتميس القمر الهانئة بين الوصيفات ،
سأشرب الخمر من شفتك الحمراء ،
وأغني قصائدي . .
وأبقى ثملا لا أفيق . .

بُنيّ

بني لا تَمْشِي في الطريق معهم . . .
أمسك قدمك . . .
وامنعها أن تطأ الممر الذى فيه يسيرون
إنهم يضعون شباكهم في طريق العصافير البريئة
وهم أنفسهم ينامون كل ليلة في انتظار الموت.
وعبثاً يتوراون في الكمين خوفاً على حياتهم .
لقد صاحت المحكمة . . .
وأرسلت كلماتها في الطرقات.
وأرسلت كلماتها في الطرقات
ابتهلت إليهم قائلة
تعالوا. . . . .
أخلصكم من الخوف ،
أنتزع من وجوهكم الألم ،
أزرع لكم أودية المحبة والصدق . .
فلم يسر إليها أحد . .
وما زالت ذراعاها ممتدتين
وأصواتها تجري في الطرقات
بني لا تمش في الطريق معهم . . .
أمسك قدمك . . . .
وأمنعها أن تطأ الممر الذي فيه يسيرون.

العصفور

لقد كنت عصفورا من الأثير في فضاء اللا نهاية
القريب من منازل الآلهة . . .
وكان بى شوق موروث منذ أجيال ما قبل التاريخ ،
شوق يجري في نسيج ذراتي
منذ كنت سديما هائما في الفضاء الأعلى .
وفي ذات يوم عندما كنت في إحدى سياحاتي
أجتاز الفضاء الرحيب
رأيتني أقترب من أرض غريبة . . .
شممت منها رائحة الخمر المعتقة من أجران الشعير
وسمعت فيها أصوات الجداول الضاحكة بين الحقول . . .
فدفعتني شهوة عارمة أن أهبط على هذه الأرض . . .
وبعد شربة ماء من جداولها
نبتت أجنحتي ، وجرت الدماء في أوردتي .
وشعرت بسعادة دافئة تغمرني
فهممت من فرحتي أن أطير . . .
ولكن هيهات هيهات . . فقد التصقت أجنحتي بالأرض
الأرض التي لن تطلق سراحي . . .
حتى تسترد شعيرها جميعه من حوصلتي.

المزرعة

لقد تلوثت ينابيع الخمر وكانت صافية
وخلا وجه البحيرة من السحابه البيضاء
واستحال النور الأبيض ظلاماً . .
وعادت الخيول الوسيمة كالأمراء . . .
المتخطرة كأبطال المعارك . . إلى حظائرها الآسنة في خمول .
وحديقة النخيل . . أتى عليها منجل الراعي.
فاستحالت أقزاما.
والفتى الجميل . . الذى كان يستقي من النهر إناء
اختطفته عرائس المياه إلى أحضانها ،
والقصر الشاهق ذو الشرفات . . الذي كانت تطل منه بنات الهديل
قد أصبح ساحة يتدرب فيها جنود الملك
كل شيء في المزرعة قد تغير
حتى ذلك النسر الأبيض المحلق ذو العينين المشرقتين على الأرض
لم يعد يحلق بجناحيه على المزرعة . . .
فعلام البقاء يا حبيبتي !! علام البقاء . . .
إنني سأنتظرك مع شروق الشمس غداً
في زورقي الصغير
عند حافة النهر
فقد وجدت لك مكاناً آخر

الأصداف الفارغة

في القيلولة . .
وقد لاذ الرعاة بالغابة الأرجوازية ،
وانحنت رؤوس الأغنام على غدير واحد ،
وراقص الموج ضيوفه العذارى ،
وصمتت الببغاء الثرثارة ،
وجدت قلبي كالشمعة المتقدة يحترق من أجلها ،
ووجدت كل عضلة من عضلات جسدي
تريد أن تسير إليها . .
وقد كان لي صديق . . صديق ماكر
حدثني أن ياقوتتي على شاطيء غريب.
فتركت غابتي وأغنامي
وخرجت أبحث عن حبيبتي
فمنذ ولادتي وبي شغف إليها
أريد أن أطوق بها صدري
رفعت ضراعتي إلى الله
أن تظلل الرحمة طريقي
وهناك . . على الشاطيء الغريب
وبعد سفر طويل
دميت عيناي وطال وقوفي
فقط . . .
التقت قدمي العابرة
بضعة أصداف فبعثرتها . .

نانسي

الحقول الخضراء نائمة في الشمس
والماشية ترعى . .
رؤوسها لم ترتفع بعد .
وكنجمة من وراء السحب .
ظهرت حبيبتي
وابتسمت .
حبيبتي أندلسية . . واسمها نانسي
في خدها نبيذ . .
جوربها أخضر . .
وعلى رأسها قبعة صفراء
في يدها سلة بيضاء
تجمع فيها ثمار الفراولة
أجلستني تحت ظل أخضر
ومن عود قش في يدها
أرسلت نغما
عانقتنى عندما عرفت أنني :
في طفولتي كنت أرعى الماعز في التلال
وعندما جاء الفجر . .
كنا نبني لنا بيتا في الجبل
حبيبتي أندلسية . . واسمها نانسي
في خدها نبيذ . . وبيتنا في الجبل

جيسيكا

عندما اهتزت صغار الحمام على صدور أمهاتها،
وجلس القمر على وسادته البيضاء،
وأمسكت الأشرعة عن أنينها،
ودخلت العاصفة المغارة الغريبة،
وأطفأ لاعبو الورق مصباحهم،
واستسلمت المقاعد إلى السكينة،
جاءت إلى جيسيكا في ثيابها البيضاء
فزعة هاربة من أبيها. . .
في ارتعاشات الفرح قبلتها،
وعلى سلالم الفندق المؤدية إلى البحر
ضممت رأسها إلى كتفي
وداعبت أصابعي وجنتيها.
من عينيها جرى جدول حنان
لم يكن سواي سابحا فيه
فمها زمردة. . وشعرها أسود
وعلينا غلالة رقيقة من ضوء القمر
من رائحة ثيابها سكرت. .
ومن نعومة خديها جرت الخمرة في دمي.
وعندما أيقظت قطرات الندى عصافير الصباح
لم أكن قد غفوت
فقط كنت ثملا
أصغي إلى أغنية ساحرة
كانت تتصاعد من رأسينا.

الأنف المتمرد

عندما جاء الهواء الرقيق عابرا فوق الريف،
كان كل ما في المكان يدعو زائراً أن يجلس ليؤلف أغنية:
أشجار التفاح ، والكمثري والحور الهرمية ، والبلوط الكروي،
وأشجار أخرى كالفضيلة . . .
ذات أعمدة ملساء كأعمدة القصور
الثريات ، والطنف ، ورخام النافورة
جميعها فضية كوجه القمر
ومن الحقول جاءت صيحات طائر السلوى
وصديقي دعوته
ليرى ألوان مزرعتي
غير أن الياقة البيضاء السميكة التي تلتف حول عنقه
كانت تمنع رأسه أن يتحرك حرا
الاشمئزاز متربص حول فمه
والازدراء في عينيه
لم ايأس . .
بل في حماسة وأمل ، ، طفت به حديقة البرتقال ، وخمائل العنب
ووقفت به عند الظلل ، وخلايا النحل
وصديقي
ظل مشدودا كالأسلاك
شمسه غائبة أبدا . . .
يفتنه العوسك والحسك ،

ويستهويه الكركم ، وبهار الهند . . .
منذ آلاف السنين
وثيابه تأبى أن تحمل في طياتها عطر هذه الحقول .
عرفت ذلك عند منتصف الليل
عندما تسلل من حديقتي
وسار إلى طرف الحقل
حيث انعقدت سحابة من الدخان القاتم
وفي نهم بالغ
جلس صديقي
يشم الرائحة الفظة التي تزحف على الأرض سوداء كثيفة
من احتراق الروث والبعر
وقد دار البكاشين حول رأسه
صائحا صياحه الكئيب

صمت

استمري
استمري في صمتك
لا تفوهي بكلمة . . هذا حسن
دعيني أتملى النظر إليك
شد ما وددت أنّ أخرج عن كل ما أملك
في سبيل أن أظل واقفا هكذا أطول مدة ممكنة وأنا أنظر إليك
لاتقولي شيئاً
لاتجيبي
لست بحاجة الى شيء
فأنا أعلم أنك لا تستطيعين أن تكوني لي زوجة
حسبي أني أحبك
يا لقعقعة هذا الرعد !!
أمن المحتمل أن تظل واقفة هكذا أمام وخز العاصفة
كانت نظراتي مفتونة ، ووجهي شاحباً
وكنا معاً أمام عتبة الدار
قصف الرعد قصفاً مروعاً
وانشقت السماء شطرين
وابتلعت الدار صاحبتي
كدت أميد ، ولكنني تماسكت
ورحت في عزلة باردة
يضمني ليل رهيب . . . مضطرم القسوة
يا لربات العذاب ! أي صمت يتغشاني
أي صمت يتغشاني . .

رسالة الى صديق

كنا نحرك الملاعق الصغيرة في أكواب الشاى عندما جاء خطابك . .
ومن الغلاف ، وقبل أن أفض الرسالة ، عرفت أنك في الاسكندرية .
وفجأة ، عاد الماضي إلى مخيلتي :
الناس يمرون امامي ومعهم الحب والسعادة بجانبي
تعايشني وتقيم معي كتف إلى كتف. . .
كنت آحيا دون مبالاة
دون محاولة لفهم نفسي
دون أن أهتم ماذا أنتظر . . وماذا أتوقع
وكان الزمن يمضي . . .
واليوم . هل يعود ما فات؟ أم هل تأباه علينا الحياة
كلا . . .
لن أصبح شيخا . . لن تنحني قامتي
لن أدير ظهري للحياة ، لن أعيشها مرغما
لن أكف عن مطار حتى للحب . .
سأظل أتمسك بحماقاتي ،
وسألقي بها في كل مكان . .
سأنتزع من آمامي هذا الأفق المربد . .
وسأهجر هذا المنبسط الشاسع من الوحشة والخواء. .
وسيمضي الزمن . . سيمضي كما كان . . دون مبالاة ،
والسعادة بجانبي ، تعايشني ، وتقيم معي كتفا إلى كتف
لم أنتظر حتى احتسي الشاي، ولكنني نهضت وارتديت ملابسي بسرعة
ثم انطلقت إلى الحديقة، وقد تسلل الدفء إلى قلبي. .
وعلى شفتي يتراقص نغم جميل. . .

إوضحي.. ولكن تحوّل..!!

ذات مساء..

وفي حفل صاخب.

التقيت بها..

كانت الخمر المعتقة تفلت مع ثدييها من ثوبها

المشقوق من أمام...

وكنت اترنح من السكر!!

واعدتني أن نلتقي في الحديقة بعد أن أفيق..

وهناك.. وتحت خميلة ملتفة

أسرعت إليها.. وفي لهفة متأججة

ألصقت في عنف شفتيها إلى شفتي.. حتى كدنا نسقط.

كانت تلبس ثوباً فضفاضاً، تحس من دونه عارية..

إستسلمت لي ولم أكن قد أفقت!!

محتفظة بي بين ذراعيها حتى أسفر الصبح..

وبعد أيام..

كانت حبيبتي تنكب علي شفتي..

تجاهدني بالمخالب والأسنان.. كأنها السنور الأعظم

سلخت فمي من فمها . .

ثم استمعت ! !

وكأن هاتفاً يقول لي . .

إمض . . ولكن تحول . . ! !

الصدق

الصدق.. الصدق.. الصدق

حفنة واحدة من الصدق!!

هذا كل ما أطمع فيه..

إن الصدق ليبدو لي كغزال شرود..

يلف مني ويدور، يسبقني، ثم يقف ليختفي تارة،

ثم يظهر، ثم يفلت مني في مسارب وطرقات..

فأحوطه من هنا، وأقطع عليه الطريق من هناك

وأنا مبهور الأنفاس من الجري..

فإن أمسكت به تحققت السعادة..

وإلا فقد عشنا في الجري وراءه زمناً رغداً!!

على أنني إن فشلت

فلسوف أغفو حتى لا يبدو لناظري

سوى نور الصدق الزاهي

وحتى لا تنفرج عيني إلا على وجوده العذب

الجفاف

المطر لم يسقط !

والأشياء جميعها تجف. .

والقمح يذوي على عيدانه . .

والجميع في حالة مروعة من القلق

فالمطر لم يسقط. .

حتى الطيور والضفادع ستقاسي زمناً عصيباً!!

وها أنذا أجلس كل يوم إلى جوار شجرة زاوية

ألمس أوراقها الهشة السوداء، ثم أنخرط في البكاء.

. . .

إن الأمطار على بعد مئات من الأميال

أمطار غزيرة منهمرة

غير أنها بعيدة. .

وقد لا تصل إلى هنا

نعم، قد تنهمر جميعها قبل أن تصل إلينا

. . .

أدرك الجميع معنى السغب. . !!

« وهرولوا إلى القباب »

« أعلنوا الحداد ». . !!

« حزنا على السنابل الصفراء كالذهب »

لكنهم في قلق واقفون!!

في انتظار هجرة الطيور. . واقفون. !!

حيث تتواكب الآلاف من العصافير

تسوق السحب أمامها فوق الأرض

تحملها في رفق. . حتى لا تنقلب على جنوبها

ثم ترفرف العصافير بأجنحتها

فتدفع الريح أكثر فأكثر. . صوب الأرض

ثم يواصل الموكب الكبير زحفه

مزمجراً وهادراً نحو الحقول المجدبة

. . .

عند ذلك

سوف تتألق الزهور في ظلال الليل

وتنطلق البلابل صادحة فوق حقول الشعير

وتترامى إلى سمعك

بذور ناضجة في أحشائها

من وراء الضباب

همسات

إنَ أحلامَنا هيَ الحَقيقة المختفية وَراء ظاهرنا المزيف.

* * *

كثيرًا ما ننظف حديقتنا بالقاء فضلاتها على حديقة جارنا.

* * *

إذا لم تكن الوريقات الخضراء المكوّنة لذاتي تزداد في غدي عنها في أمسي فقد جفّت جذوري، وَذبلت وريقاتي الخضراء.

* * *

كثيرًا ما نصَلي وَنحن لا نشعر أننا نصَلّي، وَتلكَ أعمق صَلواتنا.

* * *

لَولا الأذن مَا نطق الانسَان بالشعر. عَلى أن كثيرًا من أشعَارنا لا يَستطيع أن ينفذ إلى كثير من الآذان.

عَبثًا تحاول قيثارتي أن تبعث النغم الذي ينطلق مِن قيثارة اخي.

* * *

الحرّية قيدٌ جميل يحلي به الإنسان قدميه عندما يراه متلألئًا في قدمي جاره.

* * *

الطغيان حرّية عمياء.

* * *

ولدتنا أمهاتنا عند أسفل جبلٍ مقدّس، وربطت كلاً منّا إلى أخيه بحبلٍ متين وتركتنا نصعد في الحبل، وهي مطمئنة إلى التفافنا جميعًا حول حبلٍ واحدٍ فما أعجب ما حدث بعد هذا!! لم يصل أحد إلى قمّة الجبل المقدّس غير رفيق واحد كان قد فطن الى قطع الحبل المتين.

* * *

يعشق الناس عبوديتهم ويحسبونها دينًا، ويمقتون حرّيتهم ويحسبونها كفرًا.

* * *

شجرة المعرفة جذورها في الطين وفروعها في السماء.

اجمل ما في الطريق انك لا تعرف المكان
الذي سينتهي إليه مسيرك.

* * *

معرفتك بالنهاية لا تجنبك الخوف منها.

* * *

الخطأ مفتاح قاعة الصواب.

* * *

أوراق الشجر تموت في الخريف وتولد في الربيع، أمّا
الشجرة فباقية، ومن يدري لعلّ أوراق الخريف
المتساقطة هي التي أنبتت أوراق الربيع الخضراء. ؟

* * *

عندما يحبّ الانسان أن ينفّس عن آثامه يروح
يجمع آثام الناس ليؤلف منها أغنية ينشدها.

* * *

أجمل تعزية تقدّمها للسارق والسّفاك أن تحدّثهما عن طريقتك
في سفك الدّماء، وأن تهمس إليهما بمغامراتك في السّرقة.

عندما يصحو البطّ الراقد فوق صفحة الماء وينطلق كما تنطلق زوارق الجنّة تستيقظ صفحة الماء وترقص أمواجها.

* * *

مررتُ على النيل في الصّباح فوجدته يرتدي ثوبًا حريريًا، وعندما مررتُ عليه بعد الظهيرة وجدته في ثوب رماديّ مموَّج. وعند المساء ذهبت إليه فوجدته متشحًا بغلالة رقيقة سوداء. ثمّ نظرت بعدها إلى ثوبي فوجدته حبيس الهيكل الزائل.

* * *

آه.. !! إنني سأسير في نفس الطريق الذي سرت فيه بالأمس وأخشى أن يصيبني الملل.

* * *

لو أدرك الملك السّادر في طغيانه أنه في الحقيقة عبد لعبيده، لطأطأ حياءً.

* * *

الملكُ السائد بجسده رعية، والرعية السائدة بروحها ملك.

* * *

الحرّ رجل واحد فقط ذلك الذي يستطيع أن يغيّر حياته متى رفضها.

* * *

يصفع الطفل على وجهه فيضحك.

العَبقريَّة أن توهبَ التَغلّبَ عَلى الخَوف ، وَأن تمنَح الصَّبر عَلى المكاره .

* * *

المتعَصّبُ لرأيه قاتِلٌ وسَجَّان : يقتُل المَوَاهب البَريئَة ويَحبسُ مَلكات النَاس فيْ أقفَاص غرُوره، [illegible]

* * *

الشَاعِر يَرى في يقظته مَا يَراه سَائِر النَاس في أحلامهم .

* * *

الزوَاج دخول بالمرأة في الأسوَاق ، أمّا الحبّ فبقاء مَعهَا خَارج أسْوَار المدينَة .

* * *

الحبّ هوَ اللحْن الذي لا يَتمّ أبدًا ، سَتضَع لحنكَ بيَدِكَ ، وَتظن أنه قد تَمّ ، ثم يَطلع عَليكَ نَهار قريبٌ فيكشف لكَ عَن نَقصِ لحِنكَ الذي أنشَدتَه ، وَعندئذٍ تَجد نفسَكَ بَاحِثًا عَن لَحِن جَديد . وَستَجده نَاقصًا عندَ مطلَع النَهار القريبِ . وستظلّ تشتَاق وتشتَاق . وهَذا الشوق الأزلي هوَ اللحن الذي لا يتمّ أبدًا .. هوَ الحبّ .

كلّ إمرأة سمكة لامثيل لها بين الأسماك في بحرٍ لا نهائي. كم من الزمن حملتني موجات هذا البحر، وكم فتحت عيني في مياهه على صدفات وجواهر لاعديد لها.

* * *

بين يديّ لآلئ كثيرة، كلّ لؤلؤة منها تختفي وراء سجن صدفي. ما أقصى صدفاتي.. انها تحجب عني لآلئي، فكم عالجت ابوابها الحديدية فاستعصت عليّ، ترى متى أستطيع أن أرى وجه لآلئي!!

* * *

لايستطيع أن يرى براءتك وشفافيتك الا الأبرياء الشفافون، أمّا صدؤك وأخطاؤك فلا يكتشفها إلّا الآثمة المخطئون.

* * *

الأمراء هم الأبرار الشفافون

* * *

اذا كنت تقوى أن تقيم من إحساسات ذاتك الصادقة قانونًا لنفسك فذلك هو العمل العظيم.

* * *

الحرّ في هذه الحياة طائر يهبط حيثما يشاء، وله في كلّ شجرة غصن.

قلّما يكون بين القطيع من يدرك حكمة الرّاعي.

* * *

تنعتون أنفسكم أحرارًا وأنتم في ذلّ الجسد محصورون؟

* * *

في طريقي، وأنا سابح في أعماق البحر، كنت أجد بين كلّ مائة ألف صدفة جوهرة واحدة، وأحيانًا كنت لا أجد شيئًا!!

* * *

لا تستطيع بصيرة المغرور أن ترى الشموس والأقمار، لأنها دائمًا تستكفي بالخيط المرتعش المنسوج من الضوء في أعماق الظلمة.

* * *

إنّ كلّ ما نقابله في تجوالنا وسياحاتنا ما هو إلّا بذورٌ في أعماق نفوسنا، ثمّ يمضي عليها الزمن. فمنّا من تستنبت عنده ثمرًا، ومنّا من تبقى عنده دفينة لا ترى الضوء.

* * *

أنا يا إلهي نواة جوفاء!! أتوسّل إليك يا إلهي ألّا ينكسر جداري وأنا فارغة..!!
أمهلني حتى تأتيني ذات من ذواتك العلوية فتملأ فراغي وظلمتي، ثمّ تحطّم بيديها جداري، وتتعالى دوحة مباركة الظّلّ.

أنا اللص الصالح، والأناني المقدّس. أنفقت عمري في جمع القيّم الجميل من الأشياء، ومازلت نهماً جائعاً.

* * *

ما أشبه الرجل الناضج بالطفل، فكلاهما يضحك للموت، ولا يأبه بالمخاطر.

* * *

يا أهل وطني وأبنائي وأخواتي... ستأتيكم قصتي في أنغام شوهاء، فما زالت قيثارتي ضائعة.. ومازلت متجوّلاً أبحث عنها في كلّ طريق.

* * *

لطالما بكيت لأخرج من بيتي، وها أنا اليوم أبكي لأعود إليه !! لكنها الجرعة المرّة التي أوصاني بها الطبيب الساهر في أعماقي، لعلها أن تشفيني من داءٍ قديم يجثم على قلبي.

* * *

سأداوي بها نفسي المريضة، وسأضع روحي على النار الموقدة... وسأنتظر.. سأنتظر حتى أبرأ من شهواتي.

* * *

ولكنني مازلت العبد الجائع. تفترسني عربدة مخيفة، وتلاحقني أشباح سوداء ورغبات لانهائية.

يا إلهي لقد عُدتُ إلى زوايا السَّلامة من جديد .. آه !!. كم أفزع من هذه الزوايا التي يغلقها الرِّياء، وتغللها العبودية.

* * *

أنا القلِق، المنهك، الملول !! أريد أن انتقل.. أن أترك المكان.. أن أخاطِر.. أن أعشق.. كلّ شيءٍ أعشق .، أن أتحوّل إلى ضباب لأمتزج بالموجودات.. وأتسلّل الى ثنايا الكائنات

* * *

ليس الطعام والشراب غذائي، وإنما غذائي حبّات تزرع في أعماق القلوب ثم تصبح شجرًا له ثمر، وهذا الثمر هو أعنابي.. أعنابي التي أعيش على رحيقها.

* * *

لكم تمنيت أن أجعل بيتي معرضًا تعرض فيه الجواهر من كلّ أرض.. ولكن ما أتعسني ؟ فما زلت كالغوّاص العاثر الحظ.

* * *

أنا الجوهري المفلس.. مناجمي خاوية.. غير أني سأظل واقفًا عند أعتاب هذا الباب.. فقد أعثر يومًا في ترابه على ما يضيء صدري من الدرّ واليواقيت.. ولن يطول احتمالي. فأنني سأسعى جاهدًا، وربّما استطعت أن أملأ جعبتي في يوم قريب.

سَأسلك الطريق الذي يجعلني غنيًا.. سأكون
في غنى قارون.. لأنني عقدت العزم
على السّير إلى كنوز المحبّة التي لا نهاية
لحسنها.

وَلو أن مِئات السَائلين مِن أمثالي رغبوا في
غنى قارون. وجاءوا مَعي في نفس الطريق.
لعَادوا وَهم يردّدون لي الدّعاء لأن
قلوبهم المحترقة سَوف تتفجّر منها
الجداول.. الجداول المتدفقة بالخير.
ذلك لو أنهم سَاروا مَعي في نفس الطريق.

ولكي تثمر الشجرة لا بدّ أن نذهبَ ونبذر..
فلم يَعد من الحكمَة أن يظلّ غبار أجسَادنا
حجابًا لأروَاحنا يحجب عَن بصيرتنا السَبب
الذي من أجله جئنا.. وَمِن أجله نعود
وَالسَّببُ في اعتقادي هوَ أن
نبذرَ الحبّ.. نعَم الحبّ.

الفهرست




Bibliotheca Alexandrina
0447502